искусство

КИНО

2. 69



На XI Международном фестивале документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге картине П. Когана и П. Мостового «Военной музыки оркестр» присужден приз «Золотой голубь»

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

**Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР**

Журнал основан в 1931 году

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Вопросы теории

Перед встречей за «круглым столом»

Новые фильмы

О себе, о своем искусстве

Телевидение

Библиография

Кинолюбительство

За рубежом

Рассказы кинематографистов

На 1-й и 4-й страницах обложки—фрагменты кадров из фильма «Степень риска». В роли профессора Седова — Борис Ливанов (1-я стр.)

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Birth Centenary of Lenin

Problems of Tneory

Before the Round-Table Meeting

New Films

Of Oneself, of One's Own Art

Television

Bibliography

Amateur Film-making

Abroad

Stories by Film-Makers

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
А03072. Подписано к печати 27/I 1969 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 35 050 экз. Заказ 2982.
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Второй спортивный

В столице Грузии состоялся Второй Всесоюзный фестиваль спортивных фильмов. Он вызвал активный интерес не только у любителей спорта, но и у массового зрителя. Вниманию аудитории было представлено около шестидесяти документальных, научно-популярных, художественных, мультипликационных и учебных фильмов, созданных за последние два года.

Жюри, заседавшее под председательством народного артиста СССР Б. Чиркова, вынесло следующее решение:

По разделу художественных фильмов золотой медали и диплома не присуждать. Серебряную медаль получила картина студии «Ленфильм» **«Удар! Еще удар!»** (сценарий Л. Кассиля, В. Садовского, при участии В. Кунина; постановка В. Садовского). Бронзовая медаль присуждена фильму **«Новенькая»** (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького; сценарий С. Токарева, П. Любимова, постановка П. Любимова).

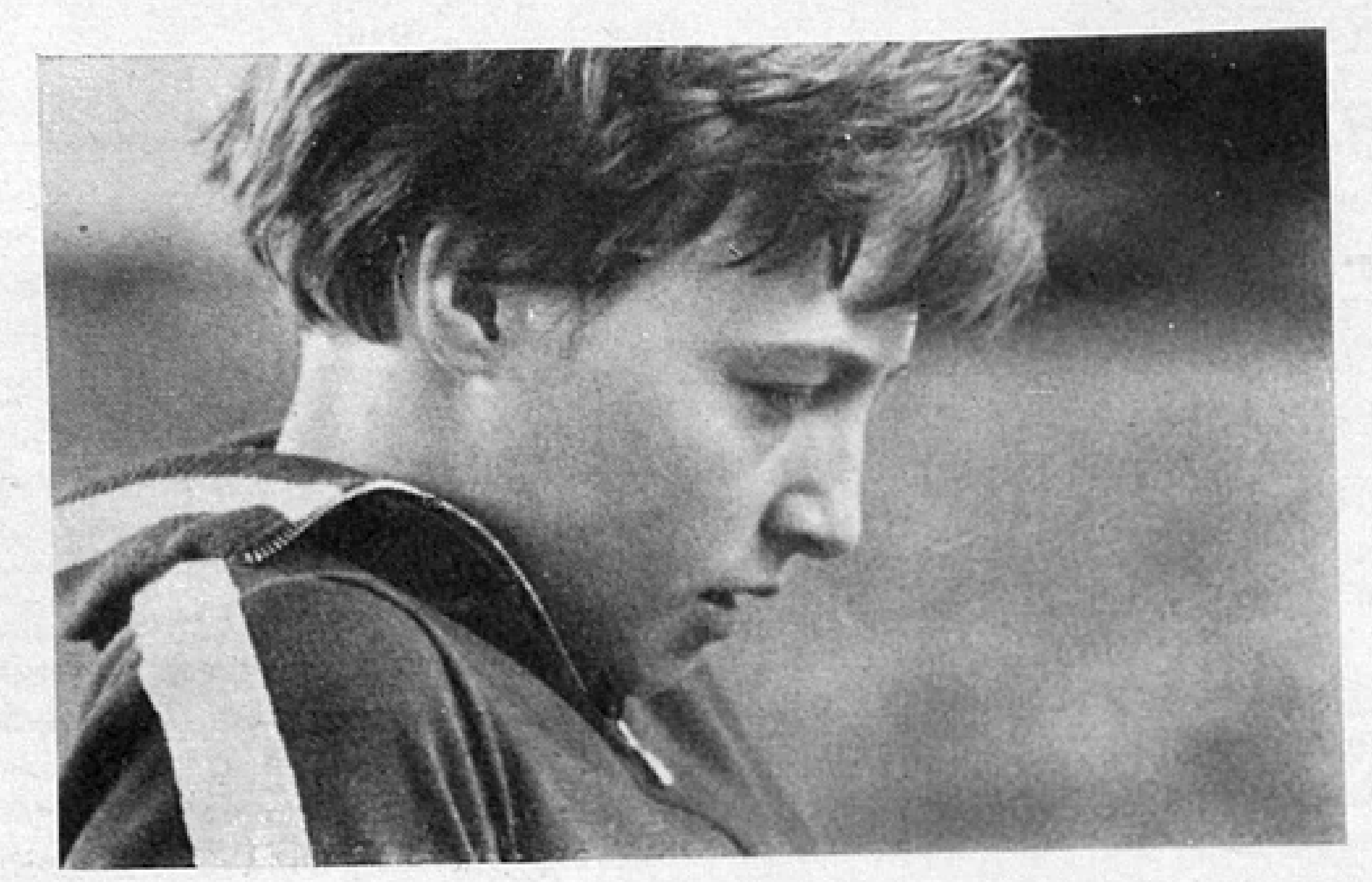
По разделу документальных фильмов золотой медали удостоен полнометражный документальный фильм **«Страницы стартов»** (Центральная студия документальных фильмов; сценарий В. Викторова, режиссер Г. Бобров). Серебряной медалью награждены: фильм Центральной студии документальных фильмов **«Удивительный мир движений»** (сценарий И. Бессарабова, Г. Долгопятова, режиссер И. Бессарабов) и фильм Литовской киностудии **«Кони и мальчики»** (автор-оператор В. Старошас). Бронзовую медаль получила картина **«Тигр скал»** (Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов; сценарий М. Салуквадзе, режиссер О. Гургенидзе).

По разделу научно-популярного кино золотой медали удостоены две работы Киевской киностудии: фильм **«На-та-ли»** (сценарий и режиссура В. Савельева) и **«Фехтовальщики»** (сценарий А. Хавина, режиссер Т. Золоев). Серебряной медали удостоена картина Центральной студии научно-популярных и учебных фильмов **«Детская спортивная школа»** (режиссеры А. Косачев, Е. Зорин). Фильм этой студии **«Шахматисты»** (сценарий М. Бейлина, В. Виноградова, режиссер В. Виноградов) награжден бронзовой медалью.

По разделу учебных фильмов золотая медаль присуждена фильму сценариста В. Лутаенко и режиссера В. Савельева **«Глазами тренера»** (Киевская студия научно-популярных фильмов). Фильм **«Самбо»** производства Центральной студии научно-популярных и учебных фильмов (сценарий Д. Полонского, режиссер В. Сутеев) награжден серебряной медалью.

По разделу мультипликационных фильмов бронзовой медали удостоен фильм **«Матч-реванш»** производства студии «Союзмультфильм» (сценарий А. Кумма, С. Рунге, Б. Дежкина, режиссер Б. Дежкин).

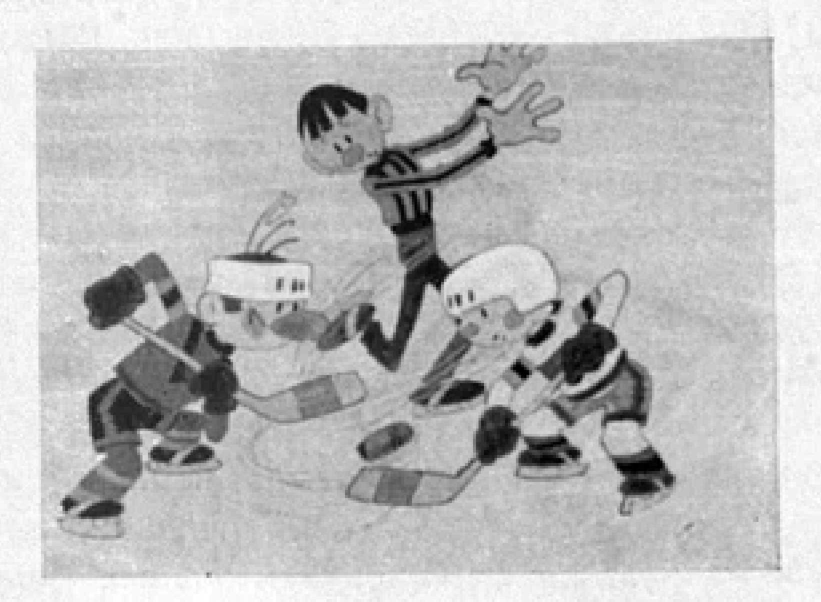
Жюри специально отметило уникальные съемки оператора Р. Силина в цветном широкоформатном фильме **«В небе только девушки»** (киностудия «Мосфильм»).



«На-та-ли»



«Шахматисты»



«Матч-реванш»



«Детская спортивная школа»

«В небе только девушки»



«Страницы стартов»



«Удивительный мир движений»

«Кони и мальчики»

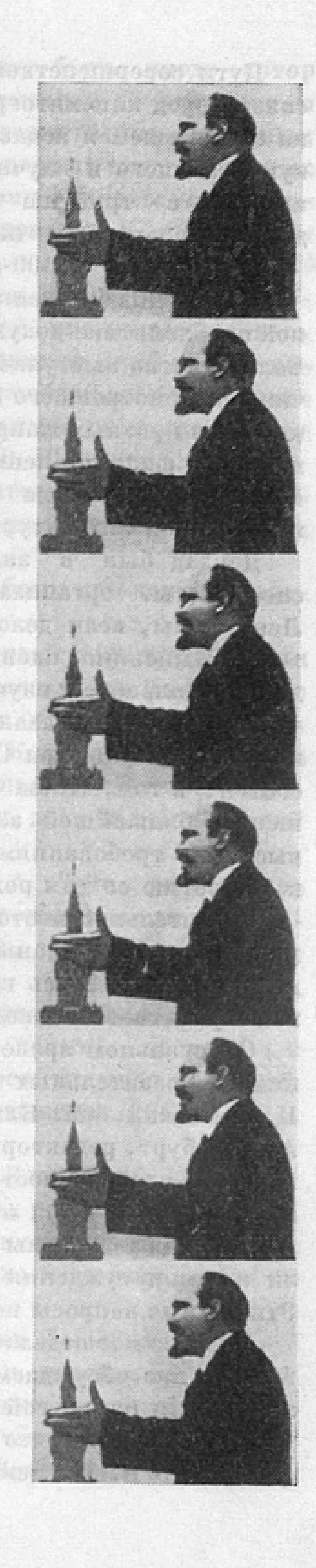


«Удар! Еще удар!»

«Новенькая»

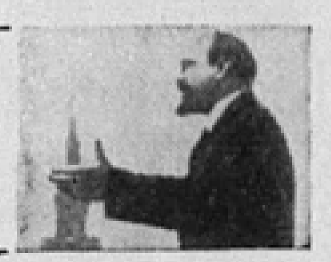
«Построив социализм, советский народ создал и подлинно социалистическое многонациональное искусство. Общие для всех советских людей коммунистические идеалы оно выражает в национальной форме, на языке наиболее близком и понятном каждому из народов нашей Родины. Каждый год приносит новые успехи в сложном и тонком деле художественного творчества мастеров культуры и искусства всех наших республик. Лучшие произведения советской литературы, живописи, советского кино, советской музыки проникнуты большой жизненной правдой, героикой великих дел и устремлений нашего народа, благородством и гуманизмом, свойственными нашему общественному строю».

(Из речи товарища Л. И. Брежнева на торжественном заседании ЦК Компартии Белоруссии и Верховного Совета Белорусской ССР 28 декабря 1968 года)



Разговор о важнейшей теме

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Пути совершенствования работы над ленинской темой, задачи, стоящие в этой связи перед кинематографистами, стали предметом серьезного творческого разговора на состоявшемся недавно в Москве объединенном пленуме Всесоюзных комиссий документального и научно-популярного кино Союза кинематографистов СССР. Выступавшие с трибуны пленума по-деловому обсуждали проблемы, стоящие перед документальным и научно-популярным кино в свете Постановления ЦК КПСС «О подготовке к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина».

Оживленные прения вызвал доклад писателя Б. Яковлева об идейно-художественной проблематике документальных и научно-популярных фильмов на ленинскую тему. Большинство выступавших отметило серьезный историко-литературный труд докладчика, просмотревшего и с монтажными листами в руках проанализировавшего десятки картин разных жанров и художественных достоинств. Его забота о строгой достоверности фильмов ленинской темы нашла живой отклик среди участников пленума. Вместе с тем была отмечена известная односторонность доклада, связанная с научными и литературными интересами самого автора.

Доклад был в значительной мере восполнен в ходе обсуждения. Режиссеры, сценаристы, организаторы производства делились опытом работы над картинами Ленинианы, вели деловой, профессиональный разговор.

— Нынешний пленум собрался для того, чтобы подвести итоги работы нашего документального и научно-популярного кино над ленинской темой за последние три-четыре года,— сказал в своем выступлении заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР В. Головня.— Но главная его цель состоит в том, чтобы сосредоточить внимание творческой общественности на решении ближайшей задачи — создании фильмов к ленинскому юбилею, отвечающих высоким требованиям, выдвинутым Постановлением ЦК КПСС «О подготовке к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина».

Значительное место в своем выступлении В. Головня уделил вопросам развития нашей Кинолениниане. Он призвал помнить о том, что мы не имеем права мельчить великую тему. Здесь как нигде нужна высокая требовательность, помноженная на высокую ответственность.

О моральном праве на создание картин, посвященных В. И. Ленину, о расширении изобразительных средств в ленинских фильмах говорили на пленуме режиссеры Н. Левицкий, М. Клигман, С. Комар, И. Верещагин, сценаристы Г. Фрадкин, А. Гольбурт, редактор М. Портной и многие другие. В их выступлениях прозвучала глубокая озабоченность тем, что во многих картинах повторяются одни и те же образные решения — так проникают подчас на экран серость и однообразие.

Не снижаем ли мы критерии оценки важнейших кинопроизведений? Не проникают ли в наши суждения отдельные нотки благодушия, взаимного амнистирования? Эти острые вопросы неоднократно ставились выступавшими с трибуны пленума.

— Я не мог отделаться от ощущения,— сказал сценарист Г. Фрадкин,— что большая группа обсуждаемых фильмов словно бы сделана одним человеком, так они похожи один на другой и сценариями и режиссурой.

Общеизвестно, что хорошая картина начинается с хорошего сценария. В создании фильмов о В. И. Ленине, о времени, проникнутом живой ленинской мыслью, роль

литературной первоосновы особенно велика. Здесь как, может быть, нигде автор должен владеть даром партийной публицистики, отличаться высокой убежденностью в коммунистических идеалах, быть широко образованным и художественно одаренным человеком. Обо всем этом на пленуме говорили представители разных студий, разных кинематографических профессий. В частности, как пример хорошей работы над ленинской темой, многие называли кинотрилогию, созданную сценаристом Г. Фрадкиным и режиссером Ф. Тяпкиным.

В картинах ленинского цикла есть богатейшие возможности для раскрытия дарования партийного художника, для поиска новаторских решений, обогащающих весь наш документальный и научно-популярный кинематограф. Развитию этой мысли посвятили свои выступления сценарист Э. Марьямов и московский литературовед Ю. Прокушев, отметившие ряд удачных картин. Так, Э. Марьямов привел в пример фильм Литовской студии «В поисках одного дня» (режиссер Р. Шилинис), где интересное киноисследование ведется ясными, точными выразительными средствами. Вместе с тем ораторы отметили, что, к сожалению, далеко не все наши картины выполнены так умело и добротно.

Много внимания пленум уделил и проблемам организации работы над документальной и научно-популярной Киноленинианой.

О том, как документалисты Российской Федерации встречают 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, рассказал на пленуме заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров РСФСР Г. Нифонтов. Среди мероприятий, организуемых Союзом кинематографистов и республиканским Комитетом, он назвал конференцию по проблемам документальной и научно-популярной Ленинианы в Ленинграде. В повестке дня конференции—работа кинопериодики, деятельность студий автономных республик и областей Российской Федерации.

Директор Центральной студии документальных фильмов А. Семин решительно выступил против объективистской трактовки летописного материала в наших фильмах. Ведь документальное кино — не бесстрастный протокол, а боевое партийное искусство.

Режиссер М. Клигман, доцент ЛГУ Б. Толль, литературовед Ю. Прокушев и другие также говорили о тех критериях, с которыми мы должны подходить к оценке картин ленинского цикла. Этой проблеме полностью посвятил свое выступление председатель комиссии теории и критики Союза кинематографистов СССР А. Новогрудский.

Он подчеркнул, что критерии оценки кинодокументальной Ленинианы находятся в прямой зависимости от конкретных задач, поставленных перед тем или иным фильмом. Например, можно сделать картину, призванную проиллюстрировать какое-то положение или событие. Такую картину — хороша она или плоха — нельзя ругать за иллюстративность или информационность.

В выступлениях В. Головни, А. Семина и многих других большое внимание было уделено творческому содружеству кинематографистов и историков партии. Съемочные группы фильмов Ленинианы многим обязаны научным консультантам из Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. В речи заместителя директора Ленинградского филиала ИМЛ кандидата исторических наук В. Муштукова прозвучала

мысль о том, что в наших картинах необходимо умело сочетать строгую документальность с творческим, эмоциональным подходом к теме.

В. Муштуков и ряд кинематографистов, выступавших на пленуме, поставили важнейший вопрос о пропаганде картин документальной и научно-популярной Ленинианы. О том, сколь чутко надо прислушиваться к мнениям зрителя, как организовать прокат и пропаганду ленинских картин, говорили на пленуме ответственный секретарь совета по Кинолениниане Комитета по кинематографии СССР Б. Малишевский, редакторы Б. Маневич и А. Сваровская. Доцент Ленинградского государственного университета Б. Толль большое место в своей речи уделил проблеме картин на ленинскую тему для детей. В частности, он проанализировал, как смотрели фильмы «Владимир Ульянов», «Начало революционной деятельности В. И. Ленина» и другие в пятых классах ленинградских школ.

Режиссер Г. Рошаль поделился мыслями о массовом кинолюбительском движении, о том, что в работе над Ленинианой профессиональным кинематографистам необходимо учитывать богатый и подчас неожиданный опыт любителей...

Пленум принял ряд практических предложений, направленных на улучшение фильмов, посвященных Ленину. Участники пленума выразили твердую уверенность в том, что советские кинематографисты, работающие в области документального и научно-популярного кино, достойно встретят 100-летие со дня рождения В. И. Ленина.

О. Руденко

О рабочем человеке, о рабочем классе

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР обсудил опубликованные в печати обращения шахтеров Донбасса, призывающих советских кинематографистов создать новые, яркие произведения о жизни рабочего человека. Критика, содержащаяся в шахтерском наказе, совершенно справедлива: за последние годы на студиях страны мало создано фильмов о нашем славном рабочем классе.

Невелико число таких фильмов и в плане выпуска на 1969 год. Так, по разделу художественного кинематографа выйдут на экран следующие картины: «Директор» (сценарий Ю. Нагибина, режиссер А. Салтыков), «Подручный» (сценарий Г. Бочарова, режиссер О. Николаевский), «Испытание» (сценарий А. Чаковского и М. Папавы, режиссер Н. Трахтенберг), «Повесть о двух городах» (сценарий Л. Трауберга, режиссер А. Квинихидзе), «Пулат-Намэ» (сценарий и режиссура И. Хамраева). Студии документального и научно-популярного кинематографа выпустят в 1969 году фильмы «Рабочий» (Киевская студия научно-популярных фильмов), «Молодость завода» и «Рабочий интеллигент» (Свердловская студия), «Строитель Иванов», «Ровесники» и «Нужен заводу» (Центральная студия документальных фильмов).

Комитет принял специальное постановление, которое обязывает Главное управление художественной кинематографии и Управление по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов в ближайшие два-три года обеспечить в порядке государственных заказов создание нескольких масштабных фильмов о рабочем человеке, о рабочем классе, в том числе фильмов, посвященных жизни и героическому труду шахтеров, привлекая к созданию таких фильмов наиболее талантливые силы творческих работников кинематографа.

Комитет выражает благодарность авторам обращений — донецким горнякам за своевременную критику и инициативу в постановке вопроса, имеющего важное значение для дальнейшего развития советской кинематографии.

Революцией мобилизованное и призванное

И. Вайсфельд

Каждая значительная новая картина возвращает нас к проблемам возникновения, развития, продолжения традиций послеоктябрьского кинематографа в жизни современного экрана мира.

Эстетические традиции — не готовые сосуды, в которые каждый раз вливается новое содержание. Традиции живут тогда, когда они отражают воздух эпохи и, отражая, сами помогают формировать духовную атмосферу времени.

Ленин в «Философских тетрадях» обратил внимание на то, как определяет Гегель закон. Гегель говорил, что закон — это «покоящийся образ осуществляющегося и являющегося мира». По поводу гегелевской формулировки Ленин написал, что «это замечательно материалистическое и замечательно меткое (словом «ruhige») определение. Закон берет спокойное — и потому закон, всякий закон, узок, неполон, приблизителен»*.

Не будем переносить законы диалектики непосредственно в искусство. Это трудно, да, вероятно, и не нужно. Но вникнем в суть размышления. Не тревожит ли оно мысль художника, мастера кино, исследователя? Ведь и эстетический закон «узок, неполон, приблизителен». А прикосновение вялой, нелюбознательной мысли делает его мертвым.

Эстетическое открытие — пусть самое замечательное — принадлежит определенному времени. Перенесенное в другую эпоху и аккуратно повторенное в связи с другой философской, художественной, политической задачей оно может потерять новизну и жизненность, потерять все. Это как трансплантация сердца: чужое бьющееся сердце не стало своим, и Вашканский умер.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 136.

Один чрезмерно осмотрительный и опытный режиссер, снимая историко-революционную картину, просматривал куски «одесской лестницы» из «Броненосца «Потемкина» для того, чтобы, так сказать, поучиться у классика. Он начал добросовестно снимать солдатские сапоги, как у Эйзенштейна, и бегущих людей, как у Эйзенштейна, и монтировать короткие куски, как Эйзенштейн. Но на экране все оказалось мертвым: в сценарии и фильме не было непосредственности чувств художника, не было объединяющей идеи. Не этим ли объясняется печальная неудача ряда картин на историко-революционные темы, задуманных как юбилейные и выполненных как ученические повторения? Намерением авторов было показать на экране революционный взрыв, потрясший мир, а в средствах кинематографического выражения, в их эстетических принципах — узость, приблизительность, школярство.

Традиции В. Пудовкина, Д. Вертова или Н. Шенгелая когда-то были не традициями, а открытиями.

Продолжение традиций — тоже открытие. Их переосмысление, ломка, продолжение. Каждый раз — изобретение.

Связи выдающихся произведений разных лет не всегда легко уловимы. Но они существуют. Фильм «Обыкновенный фашизм» М. Туровской, Ю. Ханютина и М. Ромма прозвучал как открытие. Но Ромм пришел не как завоеватель к невежественным туземцам. У «Обыкновенного фашизма» были предшественники. Это фильмы Вертова и Шуб. Ромм не мог пройти мимо завоеваний Йориса Ивенса. Не мог не размышлять над работами Руша, спорить с ними.

Создавая произведение, художник может и не задумываться над эстетиче-

скими категориями — не диссертацию же он пишет. Но если замысел захватывает его целиком, и сердце зорко, и глубокие ассоциации приведены в движение, то он неизбежно (хотя и не всегда осознанно) обратится к творческому опыту тех предшественников или современников, которые ему ближе.

В этом совершенно неформальном смысле слова мы можем говорить о том, что в картине «Твой современник» мы узнаем прежнего Е. Габриловича и прежнего Ю. Райзмана. Но они изменились: их размышления на экране, их драматургия, режиссура современны — иные тревоги тревожат и иные радости радуют человека наших дней, в том числе и мастеров кино. Создавая сценарий и фильм «Твой современник», они развивали не только свой опыт, но и опыт других художников. Когда смотришь «Твой современник», в памяти вспыхивают образы фильмов В. Пудовкина и Я. Протазанова.

Истоки многих важнейших открытий советского кино — в использовании хроникально-документального опыта. Л. Кулешов сначала снимал хроникально-игровой фильм «На красном фронте», потом — игровые картины. Школа документалиста не прошла для него бесследно, как и для других мастеров советского кино.

Через много лет итальянский неореализм обратился именно к этим традициям и оригинально, неповторимо применил их к условиям действительности своей страны. В открытиях итальянского неореализма незримо «присутствуют» открытия наших художников.

В Индии меня познакомили с одним ценным документом — письмом В. Пудовкина и Н. Черкасова режиссеру Нимаю Гхошу по поводу его картины «Обездоленные» (впоследствии с успехом шедшей у нас), которую наши индийские коллеги считают созвучной итальянским неореалистическим фильмам.

В. Пудовкин и Н. Черкасов писали:

«Нам кажется, что Вы решаете большую и благородную задачу, развивая реалистическую тенденцию в индийском искусстве. Отражая подлинную действительность, это реалистическое искусство всегда является глубоко национальным. Поэтому мы сердечно приветствуем Вас как борца за национальное киноискусство Индии. Нас радует, что Вы отважились включить в Ваш фильм документальные куски, посредством этого подчеркивая желание автора приблизиться к действительности» (разрядка моя.— *И. В.*)*.

Поддержанная В. Пудовкиным и Н. Черкасовым тенденция глубоко жизненна.

Напомню, например, о документальном «происхождении» такой интересной венгерской картины, как «Десять тысяч дней» Ференца Коша.

Прежде чем приступить к съемке этого талантливого фильма о становлении социалистической жизни в венгерской деревне, Ференц Кош вел длительное кинонаблюдение во многих сельскохозяйственных кооперативах. Не в блокнот, а прямо на пленку записывались интервью, беседы. Производились репортажные съемки. Авторы сценария не ограничивались отбором материала, они создавали новую образную модель, в которой документальный источник не размывался, не исчезал. Ференцу Кошу не чужд довженковский язык времен «Ар-

---

* Цитирую по хранящемуся у меня английскому тексту письма.— *И. В.*

сенала». Но рядом с трагедийным эпизодом, окрашенным патетикой, символикой, живет документальный кадр. Такие синтезы характерны не только для Коша, но и для Вылчанова в Болгарии, Джорджевича в Югославии.

Французский режиссер Клод Лелуш сказал в интервью для газеты:

«Я больше репортер, чем режиссер...»

Режиссер Конрад Вольф, создавший фильм «Мне было девятнадцать», объяснил, что он «задался только целью воссоздать, по возможности точно, то, что сам видел,— и не больше», а в результате создал художественный фильм, получивший широкий резонанс.

Любопытны и знаменательны факты одновременных, созвучных поисков в кинематографиях социалистических стран. В то время как режиссер Ю. Райзман снимал фильм «Твой современник», в Венгрии режиссер А. Ковач создавал картину «Стены». Они различны по режиссерской стилистике, драматургии, героям, а проблема общая: о месте и ответственности коммуниста в наши дни, о том, что такое истинная социалистическая демократия в действии, в реальной жизни людей.

Незадолго до этого в Польше был поставлен фильм «Худой и другие» (режиссер Х. Клюба) — фильм самобытный, открывающий новые перспективы перед польским кино. Внешняя оболочка повествования — документальный рассказ, кажущийся натуралистически обнаженным, рассказ о строительной артели, кочующей в наши дни из воеводства в воеводство. Ее жизнь представляется нам сначала обыденно однообразной, больше всего отмеченной заботой о «длинном рубле». Но шаг за шагом писатель В. Дымны и режиссер раскрывают не замеченный нами раньше потенциал человеческой солидарности, бескорыстия, заключенный в героях. Показательна для фильма заключительная сцена, полушутливая, полусерьезная, в которой неожиданным и убедительным предстает один из персонажей — единственный в артели коммунист. Этот человек не обладает даром ораторского влияния на окружающих. Он как бы всегда в тени. Застенчив. Неприметен. Не склонен к юмору. Но вот наступил час испытания. После митинга, после торжественных речей, когда пришло время расставаться со стройкой и друг с другом, когда получены заработанные деньги, вся артель выстраивается у перил моста, спиною к воде. В привычной для этого круга людей манере розыгрыша кто-то озорно предлагает всем выбросить в реку кошельки со злотыми, бросить одновременно, по команде... Раздается команда, но всерьез ее выполняет только один человек — тот, в кармане которого лежит партийный билет. Наступил момент, когда шутки отбрасываются в сторону и люди предстают такими, каковы они есть на самом деле. Для этого тихого человека есть на свете что-то, что сильнее денег. В картине «Худой и другие» заключена внутренняя идейная целеустремленность, выраженная свободно и достоверно. После просмотра этой картины мне вспомнились слова польского теоретика кино Стефании Загорской, написанные в 1930 году под впечатлением «Броненосца «Потемкина»:

«Мир неожиданно увидел новый подход к теме, при котором идеологические элементы не обнажились, а делали композицию в целом более совершенной; тенденциозность изменила свою роль: она стала синонимом величайшего сознания и целеустремленности. Наконец по-

няли, что можно заставить искусство служить обществу, служить сознательно и творчески...»*

Строго достоверной манерой повествования, вниманием к быту, к материальным и нравственным потребностям человека труда фильм напоминает и наш кинематограф, и итальянский неореализм, и замечательную трилогию индийского режиссера Сатьяджита Рэя. Общность и неповторимость... Общность гуманистических устремлений не исключает, а предполагает индивидуальное своеобразие художника. Еще один штрих в подтверждение этой мысли. В Калькутте в Народном театре под руководством Упал Датта (у входа в этот театр висят портреты Горького, Станиславского, Брехта и Упал Датта) актеры говорили мне, что свой спектакль об антиимпериалистическом восстании индийских моряков они создали под впечатлением «Броненосца «Потемкина» Эйзенштейна. Видный калькуттский кинорежиссер Мринал Сен рассказывал мне, какое глубокое влияние оказал Пудовкин на поиски индийских кинематографистов.

Приведенные примеры (а их можно было бы умножить) с достаточной определенностью убеждают в глубокой неправоте тех наших зарубежных коллег, которым кажется, что традиции советского кино утрачены. Если бы традиции повторялись — это означало бы их небытие. Их бытие — в глубинных воздействиях на экран наших дней.

В атмосферу современной кинематографической жизни проникают наиболее стойкие и достойные влияния как наиболее ранних послеоктябрьских традиций, так и тех, что возникли в пятидесятые или шестидесятые годы.

* Цитирую по рукописи Я. Маркулан «Польская кинематографическая школа», стр. 52—53.

Для того чтобы напомнить о некоторых важных чертах процесса развития советского кино в его связи с мировым, обратимся к прошлому, так сказать, по «законам» ретроспекции, распространенным на современном экране.

Летосчисление советского кинематографа справедливо начинают с 1919 года, когда Лениным был подписан декрет Совета Народных Комиссаров о национализации фотокинодела. Именно в этот исторический момент киностудии, кинотеатры, прокатные конторы перешли в собственность государства.

Но историю советского кино можно начинать с тех дней, когда впервые кинооператор начал снимать события Октябрьской революции. Это был 1917 год.

Мысль и творческая практика большевистской партии, революционное творчество народа — фундамент для создания невиданного в истории человечества нового искусства. Подъем в среде работников кинематографии был настолько необычен, что уже через восемь лет после штурма Зимнего дворца и всего через три года после того, как страна приступила к мирному строительству в условиях ужасающей разрухи военного времени, появился фильм «Броненосец «Потемкин». Причем фильм этот не был изолированным явлением, он как бы воплотил в себе чистую, светлую, неиссякаемую революционную мысль мастеров советского кино, на которых история возложила задачу создать на экране образы, выразить идеи, дотоле неизвестные мировому кинематографу.

На мгновение обратимся к тем далеким годам, вспомним, кто снимал в то время, когда начинали работать Вертов, Кулешов, Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Шуб и другие мастера молодого советского кино.

В те годы уже творил Чаплин, и его знаменитый фильм «Парижанка» был хорошо известен будущим классикам советского кино. Почти одновременно с «Парижанкой» Рене Клер во Франции ставит свою необычайно интересную картину «Париж уснул». В США режиссер Э. Штрогейм создает трагедийное эпическое произведение «Алчность» (1923), включенное во время международного опроса киноработников в 1958 году наряду с «Броненосцем «Потемкиным» в число двенадцати лучших кинофильмов мира. Это был первый роман-трагедия в мировой кинематографии. Фриц Ланг в 1924 году выпускает «Нибелунгов». А почти за десятилетие до этого Гриффит в Голливуде ставит «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916). И Ланг и Гриффит, каждый по-своему, хотели использовать кинематограф для рассказа о судьбах человека и человечества. Каждый из них потерпел на этом пути катастрофу. Они не владели методом социального анализа событий и судеб, они искажали и упрощали историю. Каждый из них был одарен, был высоким профессионалом, не страшился новаторства. Они были намного более зрелыми мастерами, чем наши, в то время еще начинавшие свой путь, молодые новаторы. Гриффиту и Лангу не хватало только одного — революции.

Можно было бы напомнить и о других незаурядных произведениях 1923—1926 годов, которые в то время были известны советским кинематографистам. Назову хотя бы «Моану» Р. Флаэрти, «Безрадостный переулок» Г. Пабста, «Кренкебиль» Ж. Фейдера, «Большой парад» Кинга Видора. У художника робкой души могло бы в то время создаться впечатление, что в кинематографии все найдено и остается только двигаться вперед по уже выясненным направлениям. Но, воздавая должное предшественникам, советские кинематографисты пошли другим путем. Лучшие произведения советского кино в их совокупности обозначили новый шаг человечества в художественном освоении мира.

Источником для открытий советских кинематографистов послужила прежде всего окружающая их действительность, то социальное открытие, которое произошло в нашей стране после Октябрьской революции.

Я хотел бы привести несколько высказываний зарубежных кинематографистов на эту тему. Сделанные не так давно на симпозиумах, в статьях, эти высказывания остаются в нашем сознании не поблекшими архивными документами, но живым воплощением закономерных движений развивающегося киноискусства.

«Так же, как можно сказать, что мир после Октябрьской революции стал уже не таким, каким был прежде, можно утверждать, что и кино также уже стало иным после появления великих советских мастеров» (Серджо Чеккини, Италия).

«Кино — детище Октября — как бы приоткрыло горизонты грандиозного будущего человека, Нового человека» (Мануэль Митчел, Мексика).

«По сей день советские фильмы и советская теория кино оказывают большое влияние на японскую кинематографию» (Кийохико Усихара, Япония).

Произведения молодого советского искусства, искусства Эйзенштейна, Маяковского, «дали художникам возможность не только объяснить мир, но и участвовать практически в социалистическом преобразовании общества» (Герман Герлингхауз, ГДР).

Специфическая особенность октябрьской кинематографической традиции за-

ключается в том, что одновременно с творческой практикой, а иногда и опережая ее, формировалась эстетическая мысль, теория нового искусства.

Итальянский теоретик кино Гуидо Аристарко, говоря о статьях и книгах Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко, переведенных на итальянский язык в начале тридцатых годов, подчеркнул: «Для многих из нас в Италии первая встреча с советским кино произошла в книжной лавке. В этих страницах (книг наших мастеров — И. В.) заключались некоторые волнующие истины, открывшие кинокритике той эпохи целый незнакомый новый мир и незнакомую новую культуру».

Такую же активную роль теория кино сыграла и в Индии. Профессор киноискусства в Пуне (Индия) С. Бахадур писал в одной из своих работ о том, что переведенные на английский язык книги В. Пудовкина «Техника кино» и «Актер в фильме», С. Эйзенштейна «Чувство кино» и «Форма кино», В. Нильсена «Изобразительное построение фильма» являлись «основополагающими трудами, в которых кинематограф предстает... как новая форма искусства, принадлежащая двадцатому столетию».

Эти признания служат хорошим уроком для эмпириков, не понимающих, что исследование, как и создание картины,— это творчество, наивно полагающих, будто всякая попытка сформулировать свое отношение к искусству, попытка наметить направления в творческой практике — все это от лукавого.

Процесс воздействия советского кинематографа на другие кинематографии мира нельзя представлять себе как простое приспособление найденного у нас к другим национальным условиям. Все обстоит значительно сложнее. Традиции— не склад приемов, творчество — это потрясение. Механическое заимствование даже очень близкого опыта таит в себе опасность рационализма, мертвенности.

«Не раз при механическом перенесении советского опыта забывалась аксиома,—пишет чехословацкий исследователь кино С. Звоничек,— что искусство не рождается из подражания другому искусству, но тогда, когда художник погружается в переживаемую действительность. Потому что, если бы искусство должно было только повторять классиков, если бы оно было познанием познанного, оно бы уже не было познанием. Октябрь семнадцатого года и расцветшая первая социалистическая культура мира была и остается катализатором, ускорителем своеобразных процессов возникновения новых, социалистических культур».

Коллективный опыт прогрессивной кинематографии мира призван создать на экране синтетический образ времени, такой, который доступен был бы восприятию не знатоков истории только, не социологов только, не особо посвященных зрителей только, а народов мира.

По мысли польского критика Б. Михалека, греческая эпопея, готическая архитектура, живопись Ренессанса создали картину своего времени, которая намного богаче и проникновеннее, чем античная археология и историография Ренессанса. Если миллионы людей, развивает свою мысль Михалек, очень ярко ощущают исторический и моральный облик борьбы России против Наполеона, то не только благодаря работам Тарле, но в основном благодаря литературному произведению Толстого. Только искусство, по мнению Михалека, обладает даром создавать гуманистическую и универсальную запись истории. Доказательством зрелости ка-

кого-либо искусства является не только развитие его эстетических структур, но прежде всего умение выражать историю. Выражать историю до сих пор могли живопись, архитектура, литература, театр, скульптура. Так было до двадцатого столетия.

«Двадцатый век, точнее Октябрьская революция, изменил историю искусств. Советское кино,— утверждает Михалек,— оказалось способным выразить то, что до сих пор было доступно лишь его древним собратьям. Вслед за поэзией, театром, архитектурой, скульптурой и литературой кино в первый раз совершило попытку дать синтезированную картину истории. И оно сделало это с той же силой и проникновенностью, как другие виды искусства в минувшие века».

Мы «пишем» на экране историю нашей современности. Отражая и осваивая жизнь, кинематограф снова входит в нее, в жизнь каждого отдельного человека. Экран, передавая характер народа, не столько «указывает», сколько заражает, берет за сердце. Эстетические структуры, найденные на раннем этапе развития советского кино, в последующие этапы не отменяются. Они меняются.

История советского кино началась с открытого ниспровержения реакционной эстетики, норм коммерческого кинопроизводства. Общественная инертность и социальная полуграмотность, культивируемые коммерческим кинопроизводством среди мастеров кино, рассматривались как нетерпимые искажения самой сути художественного творчества. Так было полстолетия тому назад, это остается действенным завещанием и последующим поколениям.

В ходе своего развития, воздействуя на другие кинематографии, мастера нашего искусства одновременно пытливо исследуют положительный опыт кинематографий других стран, других национальных и социальных опытов.

В нашу духовную жизнь полноправно входят и достижения итальянского неореализма, и так называемая «польская школа» документального и художественного кино, и жестокая правда, поведанная миру в «Голом острове» или «Женщине в песках» — фильмах, созданных японскими мастерами.

Всему миру принадлежат действительность, открытая на экране Чаплином, и гуманистические произведения Ренуара или Лелуша. Нам дорог социальный пафос произведений чехословацкого кино от «Немой баррикады» до «Обвиняемого».

Но признание таланта и достижения не означают признания эпигонства: для советского кино, как искусства новаторского по своей природе, подражательство противоестественно. Оно бесплодно, какие бы формы ни принимало.

Были случаи в практике послевоенного советского кино, когда на экране пытались варьировать то хроникальность итальянского неореализма, то жестокий натурализм японского кино, то нервную камеру Годара, то вспышки фантазии Феллини, то противоречивость Антониони. Заимствованные у Антониони медлительность и многозначительность, вполне органичные для этого художника, выглядели в фильмах другого социального мира неуместными, иногда — пародийными. Годаровский монтаж, оторванный от почвы, на которой он вырос, становился претенциозным одеянием, с трудом прикрывающим наготу содержания.

Опыт советского кино отвергает как эстетическую автаркию, так и эпигонство.

Выше уже отмечалось, что источник новаторства советского кино заключался в окружающей его действительности. Но это не означало и не означает неспособности советского художника понять и выразить душу другого народа.

Пудовкин поставил свой знаменитый фильм «Потомок Чингис-хана» о Монголии, незаконченная картина Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!» посвящена Мексике. В ряде совместных постановок послевоенного времени советские мастера воплотили свое представление о действительности Болгарии, ГДР, Польши, Венгрии, Японии и других стран. У нас снимали свои фильмы, в которых рассказывалось о советской действительности, итальянский режиссер Де Сантис и французский режиссер Россиф.

Не всегда эти обращения к инонациональному опыту оказывались удачными. Процесс сложный. Трудности велики, но преодолимы.

В практике послевоенного советского кино встречаются две разновидности отступлений от октябрьских традиций в кино. Первая — высушивание, логизирование, усекновение сущности произведения. Сведение искусства до роли простой иллюстрации к тезисам, сформулированным в тематическом плане, сужение духовного кругозора, отделение искусства от жизни.

Удачно выбранный материал, ясно сформулированный вывод (в биографических картинах такой вывод обычно вкладывался в уста героя, показанного крупным планом) оставляют авторов схематического фильма только в сфере логических построений. В таких случаях пафос замысла часто оказывался нереализованным: из жизни героев, из диалектики развития событий исключалось то, без чего искусство существовать не может,— взволнованная мысль, чувства, психология.

Другая разновидность, часто возникавшая в полемике с догматической мертвенностью, заключалась в утрате классового содержания, в социальной расплывчатости, в потере боевой идейной философской позиции автора.

Обе разновидности означают искажение традиций.

В Грузии мне рассказали такой эпизод. Один коллекционер, собиратель произведений народного творчества, случайно обнаружил в одинокой бедной хижине горца, где-то очень далеко от города, ковер удивительной красоты. Коллекционер предложил владельцу ковра большие деньги. Тот отказался, сказал, что без этого ковра он жить не может.

— Когда мне плохо, когда настроение отчаянное, когда просто грустно, взгляну я на этот ковер, и мне становится легче, и приходит радость, и я снова — человек.

Бедняк не уступил ковра коллекционеру ни за какие деньги, как не мог уступить ему своей жизни.

Фильм, если он состоит из одних логических схем,— это не искусство.

Многим сценариям и картинам не хватает того качества, которым так дорожил в своем ковре одинокий горец: силы воздействия на психику, на умонастроение человека.

Ранняя советская кинематография была кинематографией активных воздействий на зрителя, перепахивания его психики. В своем манифесте «Монтаж аттракционов» Эйзенштейн говорил об этой ударной, активно влияющей функции искусства. Критики этой позиции советского кино говорят, что наше время требует другого искусства — не втор-

жения, не перепахивания психики зрителя. Фильм должен просто давать материал для размышления, для собственных выводов. Такого рода возражения исходят из разных кругов и преследуют разные цели. Среди части зарубежных кинематографистов эта «антиэйзенштейновская» позиция толкуется примерно так: художник может и не иметь своей идеи, она-де вообще не нужна; художник передает какие-то фрагменты событий, отношений, а связь между ними устанавливается самим зрителем. Каждый зритель — сам себе режиссер, сам себе автор. Объективной ценности произведения в этом случае не придается значения. Таким образом, художника лишают главного: возможности передать в произведении свое отношение к миру, социальный пафос, политическую, революционную страсть. Это карликовое искусство бессильных людей, искусство астматического дыхания. От этого уродливого явления надо отличать искреннее желание многих мастеров превратить экран кино и телевидения в своеобразного собеседника зрителя. Если попытаться проанализировать это стремление — превратить экран кино и телевидения в возбудителя самостоятельной мысли зрителя,— то окажется, что здесь речь идет не об отказе от активного влияния экранного зрелища на аудиторию, а лишь о видоизменении формы, о поисках новых путей воздействия и взаимодействия, «взаимопонимания» фильма и зрительного зала, телевизора и его миниатюрных аудиторий.

Мне кажется, что сущность закономерных, оправданных перемен в киноискусстве заключается в большей глубине и разнообразии путей воздействия на зрительские аудитории и в поисках новой патетики, которая вовсе не противостоит патетической, героической кинематографии двадцатых годов. Патетика в нашем киноискусстве бессмертна.

Революционная патетика может быть не только внешней, но и внутренней, как и в самой жизни. Революционер может быть внешне сдержанным.

На Карельском фронте был такой случай. Цепь солдат не поднималась в атаку. Тогда во весь рост встала девушка-санинструктор и сказала: «Посмотрите, как умирает советская женщина!» Ее сразила пуля. Бойцы пошли в атаку. Тело погибшей, распластанное на плащ-палатке, несли на своих руках оставшиеся в живых.

В картине «Николай Бауман», работе неровной, в некоторых отношениях несовершенной, вместе с тем заключены принципиально важные поиски. Напомню один эпизод. Большевик Бауман скрывается на квартире у Саввы Морозова. Почему капиталист решается на поддержку человека, подымающегося на бунт против капиталистической системы и, следовательно, против него самого, Саввы Морозова? В чем причина духовной катастрофы умного, талантливого, крупного человека, каким был Савва Морозов? И почему гонимый, лишенный крова, преследуемый всей царской государственной машиной большевик Бауман оказывается талантливее своего талантливого антипода?

В картине «Николай Бауман» эти взаимосвязи выводятся из логики непосредственных событийно-бытовых отношений (удастся ли скрывающемуся революционеру бежать, не предаст ли его капиталист и т. д.) и рассматриваются более широко — как вопрос о назначении человека в изображаемом мире, о будущности мира, о смысле жизни. Другими словами, авторы картины, расска-

зывая о борьбе подпольщиков-большевиков против царского строя, поставили перед собой задачу проанализировать, если можно так выразиться, механизм непокорности, стойкости, исторической мудрости и правоты героев-революционеров ленинской школы. Здесь экран не просто показывает, он размышляет.

Фильм «Твой современник» вызвал разнообразные отклики зрителей и критики. Если отвлечься от всего многообразия тем, героев, эпизодов, изображенных в этой картине, окажется, что предмет внимания авторов — природа стойкости коммуниста, поставленного в трудные условия. И хотя актер, исполняющий роль Губанова, несколько уступает исполнителю роли Ниточкина и анализ поведения основного персонажа не доведен до конца, все же в картине интересно и своеобразно выражена эта диалектика проявления коммунистической принципиальности, честности в сложном сплетении обстоятельств сегодняшней жизни.

Социологические исследования характерны для практики телевидения — перспективы их безграничны. В качестве примера удачной, свежей, современной работы назову фильм-интервью Ленинградской студии телевидения «Все мои сыновья» (режиссеры А. Стефанович и О. Гвасалия).

Одна из самых характерных черт современного кино, как советского, так и вообще прогрессивного кино мира, заключается в движении по двум взаимодействующим, переплетающимся, взаимопроникающим направлениям.

Одно — социологический анализ всех слоев жизни современного мира. Примеры такого рода творческих исследований общества у нас — «Обыкновенный фашизм», «Если дорог тебе твой дом...», «Гренада, Гренада, Гренада моя...», у итальянцев — «Битва за Алжир» и «Четыре дня Неаполя» и т. д. Есть картины, которые, будучи задуманы и осуществлены как художественные, одновременно исследуют, создают социологический коллективный портрет героев. Назову «Шестое июля».

Другое направление, тесно связанное с этим, можно условно именовать драматургией характеров или кинематографией характера. Это искусство социального и психологического анализа общества сквозь призму героев — индивидуальностей, взятых в момент высоких драматических напряжений, когда ситуация и обстоятельства накалены до предела. У нас такого типа фильмы представляют «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Девять дней одного года» и другие. В них раскрывается психология, сознание и, не будем бояться этого слова, подсознание героев в их общественном бытии. Персонажи даются «крупным планом», психология — «крупным планом». Детали обстановки, характер мышления в их неповторимости говорят о времени. Мы получаем представление о том, как проявляется новое жизнеотношение, сложившееся в послеоктябрьскую эпоху, в форме открытой или сдержанной (Куликов в «Девяти днях одного года» может рассуждать на отвлеченные темы и казаться снобом, но во всем строе его поведения ощущается, что он — талант, что он — верный товарищ и убежденный человек; Синцов в том же фильме — «открытый» характер; Алеша из «Баллады о солдате» вообще не склонен к рассуждениям, но он отдал свою жизнь в бою; характер этот близок Борису из «Летят журавли»).

Происходит «очеловечивание» социологических процессов, изображаемых на

экране, и насыщение социальным содержанием кинематографических характеров. В итоге иным становится искусство кино: более тонким и в то же время социально значимым (имеются в виду, конечно, произведения искусства, а не штампованные картины, но они ничего не выражают, кроме, пожалуй, беспомощности или ремесленного цинизма их авторов). На экране возникают новые ритмы, кстати не всегда более стремительные, чем раньше: иногда смысл картины требует неторопливого рассматривания состояния героя или развития событий. В трудных поисках меняется (но не исчезает и не «отменяется»!) драматургия экрана: как никогда она требует от сценариста эпичности романного мышления и аскетической жестокости, точности, поэтичности кинематографиста — качеств, присущих архитектору. Актерское мастерство в кино также на грани новых открытий. Поразительные возможности и достижения отчетливо предстают в практике не одного актера. Назову хотя бы И. Смоктуновского, Д. Банониса и Т. Доронину. Они остро ощущают психологические особенности нашего современника в своих лучших работах в театре и кино поистине заставляют нас думать, чувствовать, дышать вместе со своими героями.

Всем видны и радующие перемены в советской операторской школе художественного фильма. Отбрасываются полинявшие изобразительные штампы и изживается эстетизация небрежной съемки, лишь пытающаяся изобразить хроникальную непосредственность, мгновенность фиксации происходящего. Используя новую съемочную технику и высокочувствительную пленку, наши операторы, в том числе и совсем молодые, выпускники ВГИКа, смело и оригинально продолжают традиции А. Москвина, Э. Тиссэ, А. Головни, В. Демуцкого и других мастеров старшего поколения.

Обновление кино протекает далеко не идиллически: слишком много еще на экранах кино и телевидения картин эпигонских, бесплодных или просто неумелых. Вместо того чтобы яростно обличать недоискусство и помогать неумелым, но талантливым и обещающим художникам, у нас неумелость, небрежность, узость кругозора то и дело выдаются за специфику современности, за самое новое слово в построении фильма.

Экран второй половины XX столетия призван талантливо говорить о назначении современного человека. Объединять людей в борьбе за лучшее общественное устройство. Передавать патетику социалистического коммунистического преобразования общества, подобно тому как первые послеоктябрьские фильмы поведали языком только что открытого искусства о свержении старого мира и начале строительства нового.

Источник глубочайших переживаний

Столетие со дня рождения Надежды Константиновны Крупской (1869—1939), соратницы Владимира Ильича Ленина, государственного деятеля, участвовавшего в выработке и проведении в жизнь культурной политики молодой Республики Советов,— дата знаменательная для всей советской общественности и особенно памятная для деятелей культуры.

Молодому, начинающему искусству кино, его проблемам, трудностям и возможностям посвятила Надежда Константиновна не одно выступление в печати и на различных совещаниях.

«По своему удельному весу,— заявила однажды Надежда Константиновна Крупская,— фильм имеет большее значение, чем книга» *.

В устах ученого-педагога, отлично понимавшего роль книги в духовной жизни людей, слова эти прозвучали более чем значительно. Многие высказывания Крупской по вопросам кино сосредоточены вокруг тезиса об особой силе воздействия зрительного образа на психику и сознание человека, на его эмоциональную жизнь.

«Зрительные образы,— писала Крупская в статье «О кино»,— чрезвычайно властны над нами. Поэтому кино является могучим средством влияния на самые широкие массы, в том числе и на подрастающее поколение. Современная техника кинопостановок дает возможность до чрезвычайности расширять поле наблюдения зрителя...

Современное кино вырывает жителя глухого городишка, заброшенной деревушки из его изолированности, приобщая его к жизни всего человечества.

Мы в совершенно недостаточной мере оцениваем обычно это колоссальное значение кино.

Но кино не только расширяет горизонты,— оно источник глубочайших переживаний».

---

* «За коммунистическое просвещение», 1931, № 83, 9 апреля.

Из этих положений вытекала задача создать произведения, созвучные переживаниям масс, то есть «фильмы революционного содержания, фильмы, воспитывающие дух коллективизма, братской солидарности, дух великого порыва к строительству светлой жизни». «Мы должны,— заключала Надежда Константиновна Крупская,— при помощи кино сделать великие идеи Ленина достоянием масс».

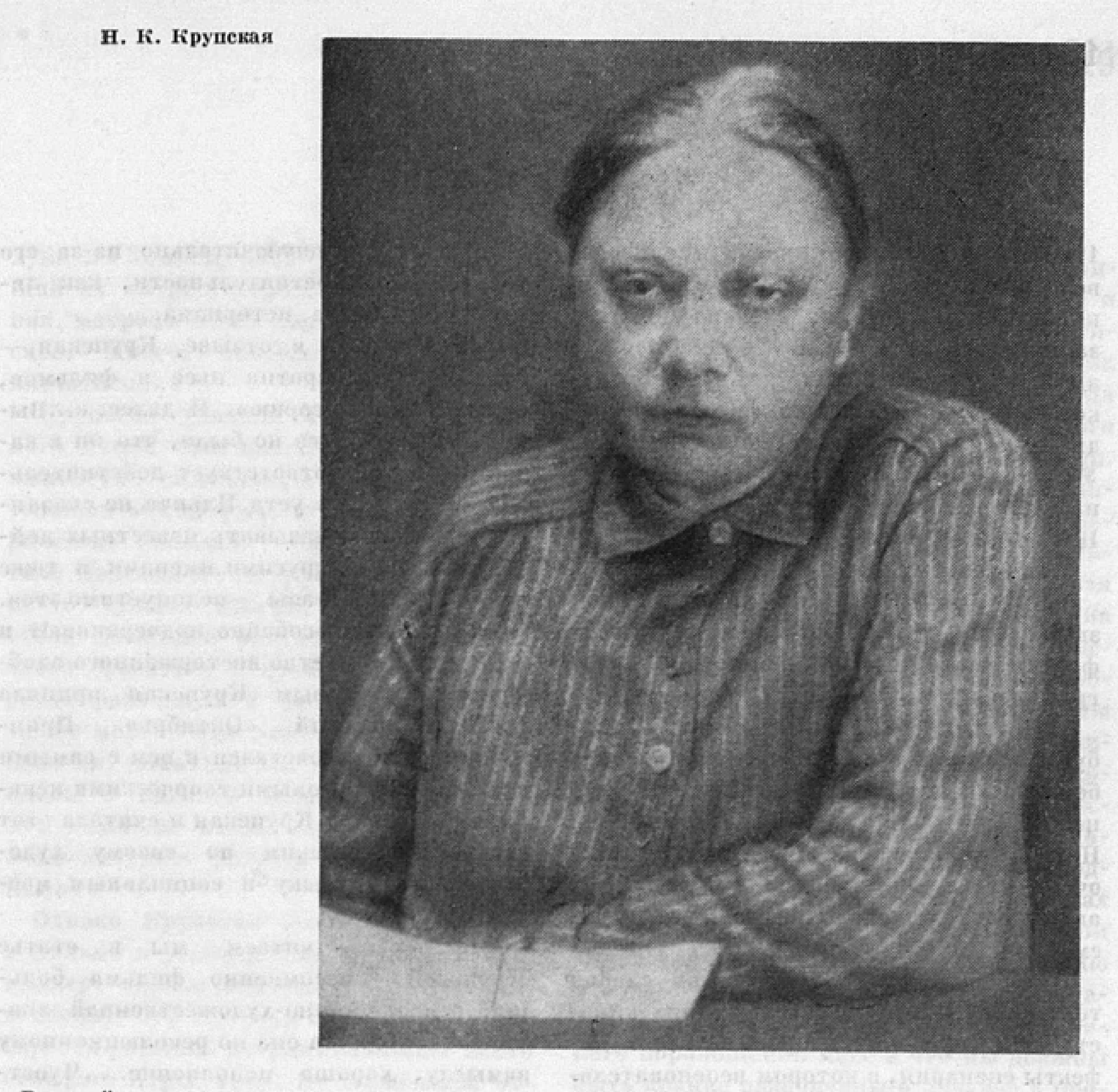
В соединении познавательных возможностей и чувственной силы зрительного образа Крупская видела источник духовного влияния искусства на человека.

Что же необходимо для того, чтобы кинематограф выполнил эту высокую миссию?

Крупская писала в статье «Действенный метод», что для этого «мало желания. Нужно умение. И не только умение техническое... Надо уметь выбирать из бесконечной массы фактов самые важные, говорящие, волнующие, надо давать их в правильных связях и опосредствованиях, давать их в живом развитии...

Идеология марксизма-ленинизма должна вооружать киноработников, и тогда кино в нашем Союзе Советских Социалистических Республик превратится в могучий фактор перестройки всей жизни на социалистических началах».

Н. К. Крупская



Важнейшими качествами, определяющими силу произведения киноискусства, Н. К. Крупская считала его внутреннюю цельность, глубину и яркость его художественных образов, его умение захватить, увлечь зрителя. Чисто тематическое соответствие фильма тому или иному заданию, обнаженность его просветительного или агитационного содержания не отвечают требованиям подлинного искусства. Крупская на эту сторону дела обратила внимание, выступая в декабре 1928 года на Всесоюзном совещании женщин Востока. «Я не знаю,— говорила она,— есть ли у нас достаточное количество кинофильмов по вопросу о раскрепощении женщины. Думаю, что такие кинофильмы есть. Но достаточно ли они захватывают, достаточно ли они сильны и ярки?»

Способы взаимодействия содержания и формы, зависимость творческой задачи от объективной сущности изображаемого, умение художника проникнуть в глубинные пласты жизни и не только отразить деятельность исторических персонажей, но объяснить социальные, психологические мотивы их исторического поведения во всей сложности и противоречивости — все эти вопросы Крупская ставила на материале историко-революционного кино.

Еще в пору становления нашего художественного кинематографа, в феврале

1922 года, Надежде Константиновне довелось вынести свое суждение о сценарии кинофильма, где была сделана попытка запечатлеть роль В. И. Ленина в революционном движении. Речь идет о рукописи П. И. Воеводина «Через преграды — вперед и выше! (Владимир Ильич Ульянов-Ленин)», которую автор послал на утверждение Ленину, а Владимир Ильич передал на отзыв Крупской.

Вот этот отзыв:

«Автор инсценировки хочет отобразить чуть не всю революцию. Выбор фактов часто случаен. Многие автобиографические подробности неверны.

Постановка чрезвычайно сложная, требующая массы участников, будет стоить бешеных денег, исполнение будет скверное и будет напоминать плохой лубок. Наша кинематографическая техника очень плоха и отобразить то, чего хочет автор, не сможет. Пьеса вряд ли приемлема».

Интересно, что для Крупской слабая техническая вооруженность наших киностудий — проблема второстепенная. Дефекты сценария, в котором неосновательна была самая попытка «отобразить чуть не всю революцию», отступления от исторической правды и ориентация на внешние, постановочные эффекты — вот что в первую очередь противоречило задачам историко-революционного кинематографа. Поэтому Крупская и заключила свой отзыв словами «пьеса вряд ли приемлема», а Ленин решил «отклонить все на основании сего отзыва».

Другой пример — отзыв на сценарий художественного киноочерка, также посвященного Ленину (автор К. А. Денисов). Пятнадцать лет отделяло этот отзыв от предыдущего. Ни о какой технической слабости нашего кинематографа уже не могло быть и речи. И сценарий был отклонен исключительно из-за его творческой несостоятельности, как лишенный чувства историзма.

«Я,— писала в отзыве Крупская,— категорически против пьес и фильмов, искажающих историю». И далее: «...Выдумывать то, чего не было, что ни в какой мере не соответствует действительности, влагать в уста Ильича не сказанные им слова, называть известных действующих лиц другими именами и тоже искажать их образы — недопустимо это».

Эти отзывы особенно подчеркивают и оттеняют то чувство восторженного одобрения, с которым Крупская приняла эйзенштейновский «Октябрь». Принцип историзма сочетался в нем с самыми смелыми и передовыми творческими исканиями. Поэтому Крупская и считала этот фильм новаторским по своему художественному языку и социальным масштабам.

«Октябрь»,— читаем мы в статье Крупской,— несомненно фильма большой революционно-художественной значимости. Хороша она по революционному замыслу, хорошо исполнение... Чувствуется при просмотре фильмы «Октябрь», что зародилось у нас, оформляется уже новое искусство — искусство, отображающее жизнь масс, их переживания. Первые годы после Октябрьской революции изо-работники поняли, что эпоха требует нового искусства, и пошли по пути искания новых форм... У этого искусства колоссальное будущее. Фильма «Октябрь» — кусок этого искусства будущего. В ней много прекрасного. Очень хорошо, выразительно движение масс в корниловские дни, хороши пулеметчики, братание на фронте, еще лучше братание с дикой дивизией, хороши хвосты (сцены: фунт, полфунта, четверть фунта, осьмушка), очень хорошо шествие

думцев к Зимнему дворцу и останавливающий их матрос, хорош силуэтный грузовик, матросы очень хороши в целом ряде сцен. Многое оставляет неизгладимое впечатление» *.

Крупская уловила специфику образного языка Эйзенштейна — его приверженность к символам, к острым, выразительным метафорам, отражающим исторические явления. «Символика, — заметила Надежда Константиновна, — не есть нечто чуждое массам. Напротив, она стала последнее время как-то особенно часто бросаться в глаза в праздничных речах рабочих... В фильме «Октябрь» также много символики. Есть символика близкая, понятная массе: летящий трон, идолы с Василия Блаженного и проч. Эти символы очень хороши, помогают осмысливанию фильмы зрителем, будят мысль» **.

Однако Крупская полагала, что есть в фильме и усложненная символика (например, опрокидывающаяся статуя Наполеона), что чересчур выпячена в ленте барская роскошь дворца, излишнее место отведено Керенскому, не оправданы отдельные трюки. Исследователи творчества выдающегося советского кинорежиссера, вероятно, скажут, в какой степени справедливы эти упреки, но важно то, что они не повлияли на основную мысль Крупской, которую она повторила в конце статьи: «...Уже сейчас можно сказать, фильма «Октябрь» — этап на пути к новому искусству, искусству будущего».

Надежда Константиновна радовалась творческим успехам советского кинематографа, которые она наблюдала на протяжении еще десяти с лишним лет после создания «Октября». «В нашей Стране Советов, — писала она в 1935 году, —

* «Правда», 1928, № 34, 9 февраля.
** Там же.

условия развертывания работы кино наиболее благоприятны и будут все более и более обеспечивать углубление его достижений». В то же время ее беспокоила практика нашего кинопроката, не всегда обеспечивавшего знакомство советского зрителя с лучшими кинопроизведениями.

Крупская неоднократно обращала внимание на весьма неудачный выбор фильмов зарубежного производства для демонстрации на наших экранах. «Нельзя оставаться спокойным, — говорила она в речи на партийном совещании по кинематографии (1928), — когда... через ввозимые в изобилии иностранные фильмы распространяется мелкобуржуазное влияние»* на разные слои населения, в особенности — на молодежь. Крупская исходила при этом из понимания классовой природы искусства, неизменно подчеркивая (в статьях и выступлениях разных лет, начиная с доклада на Первом Всероссийском съезде по просвещению осенью 1918 года), что в руках буржуазии кинематограф служит орудием духовного порабощения масс и что мы должны быть крайне разборчивы в подходе к произведениям буржуазного киноискусства.

Здесь вполне уместно вспомнить свидетельство В. Бонч-Бруевича, что В. И. Ленин «всегда высказывался за то, чтобы совершенно изгнать из репертуара наших кинематографов ту пошлость, которая стала обильным потоком приходить к нам из-за границы, где мещанские вкусы преобладают, где всякая сентиментальная гнусность успокаивает зрителя и отделяет от злободневности, от политической жизни страны»**.

* Пути кино. 1-е Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М., Изд. Теакинопечать, 1929. Или: Н. К. Крупская об искусстве и литературе. Л.—М., «Искусство», 1963, стр. 147.
** Вл. Бонч-Бруевич. Ленин и кино. По личным воспоминаниям. — «Кино-фронт», 1927, № 13—14, стр. 3.

На партийном совещании 1928 года Надежда Константиновна дала отповедь и тем, кто пытался приноровить нашу кинопродукцию и кинопрокат к вкусам буржуазного обывателя, к «зажиточным слоям» населения и кто оправдывал такую политику соображениями коммерческого характера. «Это предрассудок,— заявила она,— когда говорят, что... нужно ориентироваться или на идеологию, или на торговлю». Она подчеркивала, что в кинематографе, как и в любом деле, «ориентация идет на широкие массы, и с точки зрения интересов этих масс мы подходим к оценке того, допустимо это или недопустимо» *.

●

Еще в дореволюционные годы Крупская оценила большое просветительное значение документального и научно-популярного кино. Исключительную роль придавала она этим видам кинематографа в советское время.

На первом форуме советских кинопублицистов Крупская напомнила, что кино в наших руках становится «орудием знания, понимания окружающей действительности». Для этого хроникер советского кино должен уметь отобрать нужный материал, осмыслить его, оценить в свете закономерностей нашего общественного развития. «Мне кажется,— сказала Крупская,— что кинохроника будет все больше и больше играть роль в смысле того, чтобы показывать события во всех их связях и опосредствованиях, в их развитии, показывать так, как это необходимо для того, чтобы дать людям понятие о действительности» **.

* Н. К. Крупская об искусстве и литературе. Л.—М., «Искусство», стр. 148.
** Из истории кино. Документы и материалы. Выпуск шестой. М., 1965, стр. 10.

Надежда Константиновна возражала против вульгаризаторского понимания агитационной роли кинодокумента. Не «шаблонную, трескучую агитку» должно преподносить нам хроникальное кино — оно должно отражать «доподлинную жизнь масс с ее борьбой, победами и поражениями». Об этом Крупская писала в статье «О клубе» (1925). «Конечно,— замечала она,— если начать использовать кино для грубой тенденциозной агитки, его перестанут смотреть, но если научиться глядеть на жизнь через микроскоп марксизма, увидишь такие чудеса, отображение которых способно будет захватить каждого зрителя и воспитать его не хуже, чем воспитывает любая школа политграмоты».

Решительно отвергала Крупская те методы позирования, инсценировки, игры, которые применяли (а иногда и применяют сейчас) режиссеры и операторы кинохроники, желая представить отражаемый ими кусок действительности в наиболее красочном, как они думают, виде.

«Бывает так,— рассказывала Крупская в 1931 году на конференции по педагогическому образованию,— что изображают колхоз, но видишь не живых колхозников, а актеров, которые играют, и поэтому иногда удивляешься, почему это все такие аккуратненькие: и платки у всех женщин одинаково повязаны, ни у кого даже коса не распустится...

Точно так же в отношении инструктивных фильмов. Надо инструктивные фильмы снимать с того работника, который работает, а не с актера».

Каждый сюжет кинохроники для нас важен как документ эпохи, который «в живых образах освещает действительность» и может служить орудием «обмена опытом ...выращивания рост-

ков нового ...борьбы с пережитками старого». Так писала Крупская о значении кинопублицистики в предисловии к своей книге «Задачи библиотечной работы» (1934). И только в том случае, если кинодокумент будет достоверен, типичен, правдив, если в него будет вложена живая мысль современника, он окажется частицей той широкой жизненной картины, которую можно создать или представить на основе свидетельств кинохроникеров.

Как бы напутствуя на ту большую режиссерскую работу, которую при ее жизни вели Д. Вертов и Э. Шуб, создававшие документальные полотна жизни старой и новой России на основе материалов кинохроники, или предугадывая современные работы М. Ромма, Р. Кармена, С. Образцова и других, Крупская на совещании документалистов говорила: «Важно, чтобы... пленки кинохроники не разбрасывались, не уничтожались, чтобы они не имели только временного значения — их важно сохранить для того, чтобы можно было восстанавливать исторические факты, показывать, как было дело, в каком окружении происходило то или другое событие». Просмотрев документальный фильм о С. М. Кирове, Крупская на том же совещании сказала: «Когда видишь такую пленку... особенно представляется ценным снимать именно текущие события» *.

●

Деятели советской кинематографии с благодарностью говорили о помощи, которую оказала Крупская развитию нашего кино. М. Донской, В. Шнейдеров, В. Юренев, Я. Протазанов и другие писали: «Советская кинематография потеряла в лице Надежды Константиновны друга социалистического искусства, человека, проделавшего неоценимую работу в области народного образования и воспитания молодого поколения нашей страны» *. Особенно подчеркивалась роль Крупской в создании фильмов о Ленине, в развитии детского и юношеского кино, в использовании кинематографа для научной пропаганды.

К этому остается лишь добавить, что мысли Крупской о киноискусстве, рассеянные в текстах ее многочисленных выступлений и научных трудов, должны помочь нам как в постановке ряда творческих проблем, так и в разработке некоторых вопросов истории и теории советского кино. Литературное наследие выдающейся русской марксистки, соратницы В. И. Ленина представляет интерес для работников всех отраслей нашей кинематографии.

И. Эвентов

---

* Из истории кино. Документы и материалы. Выпуск шестой. М., 1965, стр. 10—12.

* Газета «Кино», 1939, № 10, 28 февраля.

Вопросы теории

Встреча за «круглым столом». Продолжаем разговор, начатый в № 1.

Концепция личности в современном искусстве

Е. Громов, кандидат философских наук (сектор культуры Института философии АН СССР)

Что такое личность? Существует много разных ее определений. В буржуазной философии и эстетике личность порой отождествляют с чистой индивидуальностью, с психологически-физиологической данностью человека... Говорят также об иррациональной, даже о сверхъестественной сущности личности, направляя тем самым внимание художников к исследованию одной лишь сферы подсознательного, инстинктивного...

Марксистско-ленинская философия подчеркивает общественно-социальный характер личности, ее детерминированность классовыми условиями и политическо-философским мировоззрением своей среды и времени. Для Маркса человек — это активно деятельный индивид, творящий как самого себя, так и всю культуру и цивилизацию. Это означает, что творчество является атрибутивным качеством человеческой личности, ее важнейшим «показателем». Творчество суть созидание общественных ценностей, материальной и духовной культуры. В то же время творчество само — величайшая общественная ценность, величайшее человеческое достояние.

Творчество есть, подчеркну еще раз, универсальная субстанция человека и человечества. Оно отнюдь не монополия духовной элиты. Сфера творческой личности абсолютна и всеобща. Это человек в продуктивном труде. В науке. В искусстве. В технике.

Утрата творческого начала равнозначна распаду личности. Процесс

этого распада показан во многих произведениях современного зарубежного искусства. Герои Антониони, Бергмана, Камю обречены на одиночество, на некоммуникабельность и потому, что они лишены творческого начала, а тем самым — смысла существования. Отсюда возникает деперсонализация личности, принципиальная инфантильность человека, который оказывается глубоко равнодушным к судьбам мира и культуры и, в конечном счете, к своей собственной судьбе. Творческое отношение к бытию пробуждается у героя повести А. Камю «Посторонний» клерка Мерсье только на грани его жизни, когда оно может быть обращено лишь вовнутрь человека, но — не к миру.

Если герой Камю — не личность, а лишь социальная маска, манекен, символ процесса деперсонализации, понимаемой как тотальная и фатальная закономерность истории (в таком фатализме — буржуазная ограниченность Камю), то герой Феллини — в фильме «$8^1/_2$» или Томаса Манна — в романе «Доктор Фаустус» — это творцы, таланты.

Величайшая заслуга Манна и Феллини в том, что они глубоко вторглись в психологию, социологию, философию творческого человека, в самое ядро эвристической деятельности. Вместе с тем они показали, что отодвижение на задний план гуманистически-ценностного аспекта творчества, сужение связей художника с жизнью его современников оборачиваются глубокими и порою неразрешимыми конфликтами. Адриан Леверкюн, продавший душу декадентскому черту, закрывший себе дорогу к массам, приходит в итоге к творческому параличу, что совмещается с его физической болезнью. Гуидо Ансельми хочет поставить фильм о том, как он... не мог создать фильм. Гуидо запутывается в бесконечных личных и социальных противоречиях и коллизиях, которые обесценивают его творческий дар.

Эстетическое освоение субъекта творчества — важнейшая, если не главная, проблема современного искусства. Это то, что привлекает к искусству каждого думающего человека.

Советское искусство развивается на основе коммунистической идеологии и практики социалистического строительства. Коммунизм — это общество личностей, творцов, это величайшее, всемирно-историческое созидание. Для нашего искусства и особенно для нашего кинематографа с его безграничными возможностями созидания целостно-синтетического художественного образа проблема творческой личности является исключительно злободневной и жизненно насущной.

Герой фильма «Твой современник» коммунист Губанов не является каким-то сверходаренным мыслителем, ученым. Но это именно личность. Губанову присущи деятельность и созидательная активность, составляющие главный стержень его бытия. В этом смысле он — человек л и ч н ы х, то есть самостоятельных творческих решений. Такая самостоятельность не устраивает некоторых критиков. В частности, В. Разумный отождествляет ее с разрозненностью человеческих усилий, их случайностью. Странная логика. Если чело-

век действует самостоятельно, без указаний, то это, выходит, разрозненное действие... В. Разумный пишет на страницах «Огонька» (№ 43 за 1968 г.), что в Губанове подкупает прежде всего наступательность, принципиальность коммуниста. Кто спорит с этим? Но откуда возникает наступательность? Из творческого служения коммунистическому идеалу, органичной партийности Губанова, которая предполагает личную ответственность человека за все, что он делает и может и должен сделать в мире. Жаль, что до сих пор иные критики понимают партийность административно, узко-однопланово, вне ее величайшего творческого пафоса.

В русле проблематики личность — творчество находится, на мой взгляд, и фильм «Доживем до понедельника» (сценарий Г. Полонского, постановка С. Ростоцкого).

В фильме можно выделить два тесно связанных друг с другом плана. Первый из них — становление творческой активности, личностного отношения к жизни у школьников. Собирательным героем картины является 9-й «В». В фильме отлично передан трепет юности, пробуждение интереса ко всему, что лежит за пределами класса, искание чего-то своего.

Второй план — работа учителей. В фильме созданы два по-настоящему интересных образа учителей — Светланы Михайловны (Н. Меньшикова) и Ильи Семеновича Мельникова (В. Тихонов). Думается, что критик А. Шаров зря упрекнул Тихонова в «красивости» исполнения и в то же время — в сухости, скованности. В диалектике такой «красивости» и «сухости», мне кажется, и ключ к пониманию образа.

Да, Илья Семенович, преподаватель истории, довольно холодный человек. И одинокий, трудно сходящийся с людьми. Его «аристократическая» внешность рельефно оттеняет его замкнутость.

Зато Светлана Михайловна вся открыта людям. Она, кажется, готова каждому прийти на помощь. И дело свое учительское она по-своему любит. И человек порядочный.

Но вот странность. Илью Семеновича не только глубоко уважают, но и преданно любят его ученики. А к Светлане Михайловне они, в лучшем случае, безразличны. Почему?

Полонский и Ростоцкий схватили одну важнейшую черту средней школы (впрочем, и высшей), которая особенно резко выявляется в наше время. Те, кто поверхностно знают школу, думают, что симпатии учащихся можно привлечь мягкостью, душевностью, щедростью на хорошие оценки. Это все, как ни странно, факторы вторичные. Некоторые из них — щедрость на хорошие отметки — даже отнюдь не обязательные. Главное — в другом. В знании предмета. В умении его творчески преподнести, увлечь за собой молодежь.

Такое творческое начало в полной мере присуще Мельникову — Тихонову. (Как бывший учитель истории я был восхищен тем уроком, который он дает в фильме,— Тихонов здесь удивительно органичен.) Этого начала начисто лишена Светлана Михайловна. Она находится в полной власти программ и инструкций. И постепенно выясняется, что истин-

ная связь с коллективом, как учительским, так и особенно ученическим, только у замкнутого, суховатого Ильи Семеновича. Светлану Михайловну ребята не принимают всерьез. И она, при всей своей субъективной заинтересованности в судьбах учащихся, их по-настоящему не понимает — ей чужды их творческие искания...

«Доживем до понедельника» — добрый фильм. Таких бы побольше. Но он, естественно, не ставит своей задачей целостное воспроизведение творческой психологии, личности во всем ее богатстве и связях. А как нужна такая целостность...

Мы сделали много, чтобы скомпрометировать жанр биографического фильма. А хорошие, умные фильмы-биографии, рассказы о замечательных личностях очень нужны. Они сейчас снимаются. Будем надеяться, что в них покажут не только внешние результаты чьей-то деятельности, а нечто внутреннее, сокровенное...

В конце выступления полагается сделать выводы. Но вместо них разрешите сделать одно предложение.

Проблема личность — творчество — искусство — это, конечно, не только художественно-практическая, но и теоретическая проблема. И здесь как раз тот случай, когда практика во многом зависит от теории... У нас же в киноведении проблема творческой личности, личности создателя фильма изучается очень мало. Может быть, стоит создать при «Искусстве кино» какую-то группу, ячейку по изучению — в эвристическом плане — процесса создания фильма, творчества режиссеров, сценаристов, операторов, художников кино, актеров...

В. Межуев, младший научный сотрудник Института философии АН СССР

Для меня проблема личности сегодня — не столько в том, чтобы создать наглядную, «художественно впечатляющую» иллюстрацию к общеизвестным истинам, сколько сложнейший духовный поиск ответа на самый коренной, самый жгучий вопрос современного философского знания. Нет, пожалуй, сегодня вопроса важнее для философа, чем вопрос о том, чем же является подлинная личность, как она возможна в ситуации и обстоятельствах нашего времени.

Мне думается, что в поисках решения этой проблемы нам нужно избавиться от чувства самодовольства, от ложного сознания, что мы носим истину в кармане. У нас еще слишком мало сделано и написано (речь идет, разумеется, о серьезной литературе) по проблеме личности, несмотря на то, что сама проблема уже давно стала «модной».

О сложности этой проблемы свидетельствует и современное искусство (в частности киноискусство), вместе и наряду с философией осуществляющее этот «поиск личности» в обществе двадцатого столетия. Этот поиск можно называть «философским поиском» или «художественным поиском», суть дела не меняется: оба они — может быть, разными средствами, может быть, в разных направлениях — ищут одно и то же.

В нашей философской литературе существование целостной личности порой относят к далекому будущему. Лишь при коммунизме, когда будут созданы все необходимые условия для ее развития, она станет возмож-

ной. Я думаю, что это не во всем правильно. Личность нужна сегодня, а не только в будущем.

Как марксисты мы признаем тезис о том, что человек есть продукт обстоятельств, что он формируется в соответствии с определенными социальными условиями. Но вместе с тем мы должны принимать и вторую часть этой формулы, согласно которой человек воздействует на обстоятельства, изменяет и формирует их в соответствии со своими целями и идеалами. Значит, человек, являясь, с одной стороны, продуктом обстоятельств, с другой — должен в чем-то быть выше их, противостоять им. Это противоречие, но противоречие реальное, характеризующее творческую и беспокойную природу человека. Отрицание этого противоречия означало бы признание неодолимой и ничем не ограниченной власти обстоятельств над человеком. А это, в свою очередь, вело бы к оправданию пассивности, инертности, компромиссности в отношении человека к жизни, к признанию неизбежности примирения его с действительностью, какой бы она ни была. В способности человека подняться над обстоятельствами, в умении определять свое сознание и поведение, свое отношение к миру не только чисто внешними условиями, требованиями наличной ситуации, но и внутренними потребностями, внутренними стремлениями к добру, к социальной справедливости и т. д. мне и видится основное свойство личности. Иными словами, человек поднимается до уровня личности тогда, когда он не опускается до уровня обстоятельств, когда не обстоятельства диктуют ему, а он диктует обстоятельствам.

В этом исток подлинной человеческой активности. Ведь смысл творчества состоит в том, чтобы постоянно выходить за пределы данного, наличного, преодолевать сопротивление обстоятельств, создавать мир согласно человеческим представлениям об истине, добре и красоте.

Подобную творческую активность нельзя смешивать с «активизмом», с действием во имя действия или же во имя корыстных, сугубо индивидуалистических целей. Герой действия, пожалуй, один из самых распространенных типов героя в современном киноискусстве. Потребность в активном, утверждающем свою силу и свою волю герое очень велика. Наверное, именно эта потребность обуславливает такой прочный интерес зрителя к фильмам приключенческого и детективного жанра. Однако как часто в картинах западного, буржуазного производства действие, волевое начало в поведении героя служат утверждению лишь его суперменства, его физического превосходства над другими людьми, его права на власть, на удачу, на жизненное преуспевание. В такого рода картинах герои блестяще стреляют, дерутся, управляют машиной, обольщают женщин, водят за нос противников, они полны энергии, силы, физического обаяния, они решительны и непреклонны в достижении своей цели. Однако такая действенность, активность героя не возвышает его, а лишь выделяет из других подобных ему людей, демонстрирует его чисто внешние преимущества перед остальными. Это действие обездуховлено,

оно служит средством не изменения обстоятельств, а их ловкого использования в своих интересах. В конечном счете, эти супермены просто скучны, в них много моторного, механического, они динамичны, как динамична любая эффективно работающая машина. Действие, характеризующее поведение личности, есть действие совершенно иного плана, оно одухотворено, оно активно не столько внешне, сколько внутренне, оно не выделяет, не обособляет, а возвышает человека, поднимает его. Чем же определяется такого рода активность? Прежде всего знанием обстоятельств, их правильной оценкой, сознательным отношением к действительности. Мне кажется, сегодня это вызывает особенный интерес у людей. Человек, сознательно (то есть со знанием дела) относящийся к себе, к другим людям, к своему времени, стал поистине знамением нашей эпохи с ее колоссальной интеллектуальной энергией, с ее рационализмом и научной объективностью. Фанатизм, слепая, догматическая вера воспринимаются сегодня как нечто безнадежно устаревшее и недостойное современного человека.

Однако было бы односторонним и ошибочным видеть в интеллектуализме единственное свойство личности. Знание отнюдь не во всем предопределяет человеческое поведение. Оно может быть основой и самой что ни на есть возвышенной и одухотворенной деятельности и самого пошлого утилитаризма. Само по себе оно еще не ставит человека выше обстоятельств и может служить средством приспособления к ним, более сознательного, но все же приспособления. Знание, лишенное нравственного ориентира, очень часто служит источником самого откровенного цинизма.

В мировой литературе и искусстве достаточно примеров, иллюстрирующих эту «нравственную неполноценность» человеческого познания, взятого в отрыве от всех остальных свойств личности. Мрачные утопии будущего (которыми так богата современная фантастика), предрекающие победу роботов над человеком, также хорошо иллюстрируют эту тенденцию. Знание как бы говорит человеку: «Все позволено, все можно» (в пределах познанного), оно дает средства человеку, которые он может использовать в самых различных целях.

Но сама цель, в соответствии с которой человек определяет свое поведение и существование, есть область нравственности. В данном случае речь идет не о том, что цель может быть научно сформулирована и научно доказана (это, конечно, так), но о том, что в любом случае эта цель должна быть нравственно санкционирована, одобрена, оправдана человеком, и только при этом может стать целью его собственного, личного поведения, отношения к миру и к людям.

Жизненная цель должна согласовываться с чувством совести, долга, человеческого достоинства, в широком смысле — с нравственным чувством. В ином случае цель может быть формально признана, принята, но не являться действительным мотивом жизненного поведения. Нравственное самосознание есть высшая инстанция в личности, в конечном

счете принимающая или не принимающая все мотивы и реальные цели поведения. Наличие этой инстанции гарантирует, что ни одна цель не будет принята, если она идет вразрез с человеческим достоинством, с чувством долга и справедливости и т. д. Отсутствие ее есть гибель личности, свидетельство неспособности к подлинно человеческой оценке обстоятельств, а отсюда и к подлинно человеческому поведению. Нравственному началу должно быть подчинено и человеческое действие (воля) и человеческое знание. С этого только и начинается человеческая личность.

Коммунизм для нас не только научно доказанная теория, но и высокий нравственный идеал, потому что он наиболее полно воплощает в себе эти нравственные ценности человечества. В своей научной и практической деятельности Маркс и Ленин руководствовались не только чисто научными соображениями, но и требованиями нравственными. Научный коммунизм возник как ответ и на нравственные запросы человечества. Вот почему человеческий облик творцов научного коммунизма нельзя свести лишь к профессиональным чертам ученого или политика.

Человек — существо сложное, его нельзя измерить в одной системе координат. В XVIII веке пытались все свойства человека вывести из его естественной природы, из потребностей и интересов, продиктованных его «животной природой». Затем было установлено, что человек не только естественное, но и социальное существо, определяемое в своем поведении потребностями и интересами той социальной группы, к которой он относится. Но одной из важнейших сторон этого социального существа является нравственность. Без ее изучения нельзя понять всю сложность структуры человеческой личности.

Именно нравственная ориентация превращает человека в личность: нет ее — и человек становится зверем, роботом, рабом обстоятельств, объектом, а не субъектом. Нравственная активность и есть подлинно человеческая активность. Она обращена не только на внешний мир, но и на внутренний мир человека, она не только деятельность, но и самодеятельность, созидание самого себя, своих отношений с другими людьми. Только нравственно ориентированное действие может быть признано в качестве условия существования личности. Нравственная позиция есть духовное возвышение человека, есть его действительное приобщение к человечеству через систему ценностей (именно в этом состоит нравственная сторона коммунистических идеалов), реальное освобождение из-под власти внешних обстоятельств. Но вместе с тем подобное возвышение и освобождение есть и ограничение человека в тех его проявлениях, в каких он не соответствует этому своему действительному предназначению.

Если знание говорит: «все можно», то нравственное поведение начинается с четкого установления того, что «нельзя». Сформировать личность — это, в известном смысле, сформировать в человеке способность к нравственному запрету.

В значительной степени распущенность, агрессивность, произвол желаний, наблюдаемые у современной буржуазной молодежи, объясняются утратой этого внутреннего запрета. Если человек ничего себе не запрещает — он в буквальном смысле становится способным на все. Все средства становятся дозволенными. Разрушение личности начинается с того, что утрачивается именно это нравственное чувство того, что нельзя.

Нравственному оправданию подлежат только те действия человека, которые соответствуют высшим человеческим идеалам. Это, может быть, слишком максималистская, абсолютная точка зрения, но она совершенно необходима в качестве точки отсчета для оценки и определения человеческой личности. Именно в ней содержится действительный масштаб личности как в жизни, так и в искусстве. Нравственный критерий, на наш взгляд, и есть тот основной критерий, который должен лечь в основу поиска современного героя.

Г. Капралов, кандидат искусствоведения, критик и кинодраматург

Разговор, который идет здесь за «круглым столом», представляет особый интерес, ибо заветная цель нашего социального развития — создание гармонического человека, который сможет раскрыть все свои творческие силы, проявить свой гений естественно и многогранно. Маркс говорил, что коммунизм есть свободное и всестороннее развитие личности каждого как условие свободного развития всех.

Для того чтобы правильно поставить обсуждаемую проблему и постараться в какой-то мере решить ее,— а я полностью согласен с Межуевым, который говорил, что готовый ответ не находится у нас в кармане,— необходимо прежде всего сформулировать, какой бы мы хотели видеть эту личность. Другими словами, каков наш идеал личности?

Существует такая парадоксальная точка зрения, что именно неблагоприятные, гнетущие условия являются в конечном счете стимулом для выявления личности, сопротивляющейся гибельным обстоятельствам. При этом указывают на эпохи террора, реакции, социально-политического гнета, когда на горизонте общественной жизни возникали ослепительно яркие фигуры писателей, мыслителей, борцов, которые, хотя и гибли, но все же успевали сказать свое незабываемое слово. Согласно такой «концепции», чем хуже — тем лучше; чем, мол, больше личность подавляется, тем якобы и больше контршансов для ее расцвета. Это в известной мере похоже на парадокс, высказанный одним из героев фильма «Девять дней одного года», что, мол, атомная бомба способствует прогрессу цивилизации.

Действительно, в тяжелые периоды, в критические моменты существования общества, когда, так сказать, на карту поставлена жизнь народа, его дальнейшая судьба, появляются порой ярчайшие личности, люди огромной силы характера. Но это происходит не благодаря, а вопреки социальному и нравственному гнету. Но сколько людей при этом гибнет, так и не обнаружив свои задатки,

способности. Те же, кому удается преодолеть все заслоны, удается приподнять наваленную на них еще при жизни могильную плиту, могут развернуть свои дарования на каком-то ограниченном плацдарме.

Понятие личности неразрывно с понятием нравственности. Мы не назовем ни героем, ни личностью солдата американской морской пехоты, который для того, чтобы заработать горсть долларов, зверствует на оккупированной земле. Этот солдат как человеческая личность не существует: он превращен в зверя. Хищник, нападая, убивая свою жертву, проявляет и хитрость и ловкость. В известном документальном фильме об американской морской пехоте обнажена эта механика превращения человека в зверя. А недавно в «Литературной газете» был перепечатан материал одного из зарубежных публицистов, повидавшего учебный лагерь морской пехоты. Американских парней заставляют там выполнять задания, требующие порой почти нечеловеческого напряжения всех физических сил и полного отсутствия человеческого духовного начала. Однако, я полагаю, что никому не придет в голову (здесь исключаются, разумеется, буржуазные пропагандисты, продажные журналисты, которые выполняют определенный социальный заказ) назвать профессиональных палачей и убийц человеческими личностями.

Если развить до логического конца то суждение, с которым нельзя согласиться, то получится, чем дальше продвинется общество по пути прогресса, чем полнее будут удовлетворяться человеческие потребности, тем личность все более будет обречена на стирание, стандартизацию, нивелирование, а в какой-то точке движения она вообще должна будет исчезнуть. Это явное недоразумение, ложный посыл.

Диалектику развития природы, человеческого общества нельзя отменить. На смену одним противоречиям общественного развития будут приходить новые, решаемые на высшем уровне по сравнению с предыдущими. Перед человеком всегда будут выдвигаться все более сложные задачи, требующие от него мобилизации воли, энергии, всего духовного потенциала. Эта мобилизация и будет способствовать формированию в человеке личности. А то, что оно будет происходить в условиях, как говорится, наибольшего благоприятствования, то это лишь поможет росту и расцвету каждой индивидуальности.

Отвечая потребностям социального развития, наше искусство все пристальнее вглядывается в духовный мир современного человека, все чаще обращается к таким темам и проблемам, в центре которых находятся процессы кристаллизации или разрушения личности. Здесь уже называли ряд подобных фильмов. Я не буду касаться конкретных оценок этих произведений, вызвавших большую критическую полемику. В данный момент это увело бы нас в сторону. Но мне кажется чрезвычайно показательным сам факт, что у нас на экранах почти одновременно появились, например, такие фильмы, как «Твой современник» и «Три дня Виктора Чернышева». В одном из них проблема личности, ее ответствен-

ности перед обществом и собой рассматривается со знаком плюс (Губанов), в другом — со знаком минус (Чернышев). Если Е. Габрилович и Ю. Райзман исследуют побудительные причины, нравственные корни творческой активности Губанова, если он интересует их как коммунист, тип новой личности нового мира, то Е. Григорьев и М. Осепьян обращают внимание на те факторы, которые приводят Чернышева на грань катастрофы. Авторы фильма оставляют Виктора в тот момент, когда должно начаться осознание им самим себя как личности.

Да, несомненно, интерес наших художников к проблемам личности весьма расширился. Однако тут же можно заметить известное сужение темы, ее крен, сдвиг в сторону таких аспектов, которые представляют интерес лишь для небольших групп общества, не затрагивают и не волнуют огромные зрительские массы. Возникает парадоксальное положение, когда фильмы, которые должны способствовать дальнейшему развитию, формированию ярких индивидуальностей все большего числа людей, в действительности оказываются обращенными лишь к узкому кругу, так сказать, посвященных.

Я считаю, что художник должен с особой остротой ощущать социальный адрес своего фильма, искать, не поступаясь эстетическими критериями, возможности, чтобы его картина властно вовлекала в орбиту своих размышлений и волнений как можно более широкие массы зрителей. Но для этого, естественно, надо уметь выбрать общезначимый угол зрения, такой аспект рассмотрения жизни, который был бы важным для миллионов людей. Утрата подлинных социальных масштабов и, следовательно, утрата в известной мере тех горизонтов, на пути к которым и формируется коммунистическая личность, вот что мне представляется серьезной бедой некоторых кинопроизведений последних лет.

Не случайно поэтому в ряде фильмов герой изображен в минуту раздумий, но не тех, что побуждают к активному действию, а тех, что обрекают на пассивную созерцательность, обессиливающую человека. Герой нередко является персонажем страдательным, претендующим на внимание к себе, в то время как это внимание он не очень-то заслуживает.

В свое время Горький указывал на мнимую сложность героя буржуазного модернистского искусства. Он говорил, что эта сложность результат уродливых влияний капиталистического общества, деформаций человеческой личности. В этой связи мне представляется, что и сложность некоторых выдвигаемых в иных картинах героев это не сложность, а излом. Линия излома может быть чрезвычайно причудливой, но это не значит, что сам предмет, на котором она обозначилась, представляет собой некую ценность, что его собственная структура действительно сложна.

В заключение своего выступления хочу, подхватывая «почин» нашего известного драматурга Михаила Григорьевича Папавы, поделиться своим первым творческим опытом. За последнее время проблема личности была для меня не только тео-

ретической, но и практической. Именно эта проблема была центральной для меня и Семена Туманова, когда мы работали над сценарием «Николай Бауман».

Бауман и Савва Морозов — несомненно яркие, своеобразные личности. И вот, стремясь полнее, ярче показать каждого из них, мы столкнулись, на первый взгляд, с парадоксальным явлением. Может показаться, что чем более действует герой, чем больше у него поступков, тем ярче он проявится как личность. Однако это положение требует уточнений.

Можно изобразить целую цепь непрерывных акций героя: ускользание от шпиков, побеги, схватки и так далее. А все же он как личность останется нераскрытым. Здесь уже верно отмечали, что именно подобной, я бы сказал, зримой, но человечески бессодержательной действенностью и характеризуются некоторые так называемые герои многих лент современного буржуазного кинематографа.

Только активность героя, определяемая его взглядом на мир, его нравственными идеалами, осознанием своей связи с другими людьми, то есть все то, что мы называем духовной жизнью, открывает нам этого героя как человеческую личность.

Уже давно подмечено, что в художественном произведении порой значительно важнее показать ясно побудительные мотивы тех или иных действий персонажа, чем сами эти действия и их конкретный результат. Другое дело, что эти побудительные мотивы должны раскрываться не декларативно, не аналитически-умозрительно, а в живых психологических реакциях героя, что он должен не доложить их, а прожить какой-то кусок своей жизни, прожить так, чтобы зритель мог сам провидеть дальнейшую судьбу героя.

Насколько можно судить, интерес и внимание зрителей и критики вызвали эпизоды встреч Баумана с Морозовым. А ведь в этих эпизодах они только сидят за столом и разговаривают. Однако именно в этих разговорах открываются внутренние мотивы, приведшие Морозова к столкновению с его классовой средой, побуждающие его помогать революционерам, к которым он тянется и которых одновременно страшится. Мы ощущаем ту внутреннюю борьбу, которая идет у Саввы с самим собой. Он непрерывно преодолевает что-то в себе, отвергает, ведет напряженный нравственный поиск, тянется к истинно человеческим целям, а потому и к Ленину, но решительно выйти на эту дорогу, порвать со своим классом у него не хватает сил. Здесь есть напряженное действие, но оно внутреннее, а не внешнее. Именно вот в этом внутреннем действии, в обнаружении своей нравственной духовной сущности и выявляется в известной мере Савва как личность. Очевидно, это и вызывает интерес.

Мы хотели шире показать и Баумана в минуты острых, хотя, естественно, совершенно иного плана, духовных ситуаций. Несомненно, что классовая позиция была для Николая Эрнестовича, так сказать, изначальной, органической, она не подлежала никаким сомнениям. Здесь он не мог колебаться, но во взаимоотношениях со своими товарищами по работе, в обстановке чрезвычайно

сложной идейной борьбы, когда вырабатывались и отстаивались разные взгляды на некоторые важнейшие социальные и политические проблемы жизни России того времени, наш герой мог идти и дорогой поисков, мучительных раздумий. Были у него и очень тяжелые дни, когда, приехав в Москву, он увидел организацию почти разгромленной. Некоторые отошли от партии, оказались сломленными испытаниями. Конечно, нелегко ему было и в тюрьме.

Однако наши попытки в первоначальном варианте сценария рассмотреть героя с этой стороны не встретили особой поддержки и даже вызвали упреки, что мы показываем Баумана «мятущимся». А почему революционер не может в какой-то момент испытывать чувство боли, горечи, даже смятения? Он человек, он ищет, раздумывает, оценивает, решает. В частности, воображаемый разговор Баумана с Морозовым, который покончил жизнь самоубийством, был также задуман сложнее, и, на мой взгляд, это не только не умаляло героя, а еще более возвышало его. Надо учитывать, что, переживая вместе с героем моменты его внутреннего развития, духовного поиска, зритель приобретает нечто важное и для себя, укрепляется на тех позициях, к которым в конце концов приходит герой. Думается, что в этих ситуациях Бауман мог бы открыться еще с каких-то сторон, выявиться полнее как незаурядная личность.

Этот разговор о проблемах личности в искусстве у нас только начинается, и мы здесь коснулись лишь частично и лишь некоторых секторов круга очерченной нами темы. Но еще раз хочу подчеркнуть, что разговор этот чрезвычайно важный, актуальный и его необходимо продолжить.

В. Борщуков, литературовед

Концепция человека в современном искусстве — это одна из самых сложных эстетических проблем. Ведь от ее решения зависят и глубина, и оригинальность, и новаторство искусства, в том числе, разумеется, и киноискусства.

Мне как литературоведу хотелось бы в нашем разговоре напомнить горьковскую концепцию человека, которая, на мой взгляд, не потеряла своей актуальности и до наших дней. Иной раз приходится слышать скептические утверждения, что Горький якобы безнадежно устарел, что он целиком принадлежит далекому прошлому и не может удовлетворять художественных потребностей современных людей и т. п. Думается, что подобные настроения связаны прежде всего с дремучим невежеством и абсолютным незнанием горьковского художественного и эстетического наследия. А между тем оно на всех исторических этапах по-своему питало советское искусство неисчерпаемой творческой энергией, ибо возникло не на пустом месте, а вобрало в себя опыт и достижения и мирового классического искусства и нового революционного искусства.

Горький связывал будущий расцвет личности, ее цельное и гармоническое развитие с революционным развитием характера, с его непре-

рывным духовным ростом. Человек, у которого мысли не расходятся с чувствами, а слова с делами, представлялся писателю полноценной и прекрасной личностью, подлинно новым человеком. Новые люди, по словам Горького, «эмоционально иначе устроены, чем... человек, которого Глеб Успенский прозвал человеком «во власти земли» (М. Горький. «О литературе». М., 1953, стр. 432). Поэтому он считал необходимым изображать процесс не только интеллектуального, но и эмоционального роста людей, обнажать эмоции и мысли людей в живом действии. Художественная практика Горького показывает, насколько он строго и требовательно следовал этим важнейшим эстетическим принципам в осмыслении человеческого характера.

От романтических героев горьковских сказок и легенд, в сердцах которых пламенем горят возвышенные чувства любви и свободы, от изображенных писателем разнообразных характеров русских людей, выдвигающих из своей среды «задумавшихся», бунтующих и «прозревающих», до раскрытия изумительной гармонии ума и сердца, слов и поступков в цельных натурах русских революционеров-большевиков, до создания величественного образа Ленина, в котором сочетаются могучий разум, непреклонная воля и редкая революционная действенность, ясно прослеживается единая концепция характера, концепция личности.

Образ Ленина, глубоко и полно воплощенный художником, олицетворяет огромные возможности духовного роста Человека, становится своеобразным символом могущества и несокрушимости человеческого Разума, окрыленного передовыми идеями века.

В Ленине писатель воплотил свою мечту, свой идеал о героическом народном характере. Все то, что прославило в веках легендарный образ Прометея, который всегда был близок и дорог Горькому, мы находим и в облике Ленина. Революционное дерзание и страсть, бесстрашие и мужество в борьбе с врагами, преданность народу, присущие великому богоборцу, в образе Ленина обретают еще большую силу. Ленин — Прометей революционной эпохи — неугасимым пламенем марксизма осветил миллионам тружеников дорогу к свободе и счастью.

Героическая жизнь Ленина, его бессмертные дела воспитали уже не одно поколение духовно стойких, морально чистых и целеустремленных людей. В образах героев революции, гражданской и Отечественной войн в характерах борцов за победу социализма в нашей стране, изображенных советской литературой и искусством, воплощены многие черты яркого и неповторимого ленинского характера. Светом ленинских идей озарены сердца новых героев, завоевавших свое законное место не только в жизни, но и в искусстве.

В высказываниях, статьях и письмах А. М. Горького, в его размышлениях о социалистическом реализме содержится много свежих, интересных мыслей о характерах новых людей, о принципах их художественного изображения в советской литературе и искусстве.

Писатель неустанно требовал от литераторов глубокого изучения жизни, пристального внимания к духовному миру советского человека. С гордостью писал он о возросшей сознательности советских людей, об их творческом труде, объединяющем их «изнутри», о появлении у них чувств, неведомых русскому человеку прошлого,— чувства хозяина всех богатств страны, чувства собственного достоинства, ответственности за судьбы мира, коллективизма, интернационализма и т. п. «Большая радость,— отмечал он,— воочию убедиться в том, что люди заново живут, по-новому начинают думать и чувствовать».

В характере новых людей, которых Горький мечтал видеть героями советского искусства, его больше всего восхищал и удивлял быстрый рост интеллекта, воли и чувства, целиком направленных на строительство новой жизни. Духовное здоровье так называемых «маленьких» людей давало писателю полное право считать их настоящими «великими» людьми, прекрасными в своей цельности. Причем цельность советского человека писатель не представлял себе как нечто серое и однообразное до примитивизма. Цельный человек, по его мнению,— это духовно богатый и многогранный человек, со сложным внутренним миром, активно утверждающийся в жизни посредством борьбы. Цельность отнюдь не исключает и противоречивости характера нового человека, являющейся отражением тех сложных социально-экономических и политических условий, в которых он живет. Однако это противоречивость особого рода, ибо она не дробит, не разрушает человека, а сжимает его волю, как пружину, содействует выработке в нем ценнейших качеств цельного человека.

Писатель во многих цельных натурах своих положительных героев раскрывает подлинную сложность и противоречивость их духовного роста, обогащения их интеллектуального и эмоционального мира. Ведь какой сложный и мучительно трудный процесс происходит в душе человека, идущего от стихийности к организованности и высокому социалистическому сознанию!

В этой связи хочется отметить, что в нашей критической литературе встречаются еще иногда весьма путаные и ошибочные представления о цельности характера. Приходится еще встречаться с такими суждениями: «целостный характер прост», а «внутренний мир дурного человека всегда сложен». Обмолвка здесь нарочная или ненарочная в том, что простота отнюдь не исключает сложности, противоречивости и что целостным характером могут обладать не только положительные, но и отрицательные герои. Если говорить о горьковских героях, то каждому очевидно, что цельные натуры Якова Маякина, Вассы Железновой и других отрицательных героев куда сложнее и богаче характеров, например, купцов-мироедов, которых обличает на пароходе Фома Гордеев. А целостный и простой характер Ниловны значительно сложнее и многограннее характера Вассы Железновой.

Горький пишет, что о «гармонической личности» мечтали на протяжении многих веков сотни художников

слова и философов, но только в нашу героическую эпоху пролетариат создает все необходимые условия для свободного роста этой личности. Говоря о новом герое, писатель с особой силой подчеркивает, что «он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого».

Процесс рождения нового человека и нового героя нашей литературы не представлялся Горькому как процесс легкий и прямолинейный. «...Люди горят и плавятся»,— писал он. Только пройдя через огонь борьбы, закаляются подлинные человеческие характеры. Одну из важнейших особенностей роста нового человека в условиях борьбы за социализм писатель видел в быстроте и массовости этого процесса.

В быстром духовном росте народа Горький замечал невиданный расцвет каждого советского человека в отдельности и хотел, чтобы этот процесс был отражен в литературе и в искусстве. Поэтому он требовал от писателей и художников упорных поисков новых форм и приемов, ярких и необычных красок в изображении героев — строителей новой жизни, требовал вводить в литературу и искусство сильные страсти, отражающие горение и творческий размах, которыми живут наши современники. «Изображение нашего человека,— писал он,— так, как того он заслуживает, должно быть повышено в тоне и красках».

Задача изображения новых героев в непрерывном духовном обогащении, в процессе «становления» личности требует от художника большого внимания не только к сегодняшнему герою, но и к герою завтрашнему, то есть к тому, каким он должен быть и будет завтра. Писатель нередко критиковал тех литераторов, которые, увлекаясь показом «старой правды», не замечают в «хаосе разрушенного старого то новое внутри человека, что уже родилось, будет жить века и не уничтожится, а только изменится на лучшее». И когда Горький говорил, что социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека, он глубоко верил, что благородное дело всей его жизни — изображение человека в борьбе и труде, в процессе неуклонного духовного роста — будет продолжено советскими писателями и художниками.

Великие горьковские традиции прочно живут в советском многонациональном искусстве, в лучших произведениях литературы, живописи, кино. Разве мы не находим героических черт горьковских героев, их духовную красоту и цельность в Павле Корчагине Островского, в молодогвардейцах Фадеева, в шолоховском Андрее Соколове, в леоновском Вихрове, в героях «Броненосца «Потемкина», «Чапаева», «Мы из Кронштадта», «Баллады о солдате», в фильмах, посвященных В. И. Ленину и великим историческим событиям нашего века? Прометеев огонь, подымавший горьковских героев на невиданные подвиги в борьбе за святое будущее, живет и в сердцах лучших героев советской литературы и искусства.

Большое значение придавал Горький искусству социалистического реализма как могучему оружию коммунистического воспитания народа. Его призвание он видел в неразрывной связи с народом, в том, что оно должно всемерно помогать Советскому государству ускорить формирование нового, социалистического человека. Как все это актуально звучит в наши дни, когда страна, выполняя исторические решения партийных съездов, требует от своих писателей, художников, кинорежиссеров активного участия в формировании духовного облика, личности нового человека, действенного героя, строителя коммунизма!

Обсуждение проблемы «Концепция личности в современном искусстве» будет продолжено в ближайших номерах журнала.

ЛИКИ — 50

Полувековой юбилей отпраздновал Ленинградский институт киноинженеров.

Кино, каким оно известно зрителю,— это искусство. Кинематограф, каким его каждодневно видят работники киностудий и кинофабрик,— это еще и производство, сложное, трудоемкое, оснащенное современной техникой. Инженерные кадры для этого производства почти монопольно готовит ЛИКИ.

За время своего существования институт киноинженеров выпустил около 6000 кинооператоров, инженеров звукового кино, электриков, механиков, технологов по производству и обработке кинофотоматериалов и других специалистов. Сейчас нет ни одного кинопредприятия, ни одной киностудии, где не трудились бы выпускники ЛИКИ.

О масштабах учебной работы института может свидетельствовать такой факт: сегодня на очном и заочном отделениях ЛИКИ учатся около 4000 человек. В институте обучаются и студенты из социалистических стран, более ста из них окончили ЛИКИ и успешно работают у себя на родине.

С первых дней создания института и в продолжение всех пятидесяти лет его работы профессорско-преподавательский состав ЛИКИ активно участвует в научных исследованиях, тесно связан с производством. Полвека назад на базе института было организовано первое в стране производство фотографических пластинок и фотобумаг. В тридцатые годы значительным вкладом в развитие звукового кино было участие института в разработке новых проблем звукотехники: в частности, здесь, в лаборатории ЛИКИ, была сконструирована и изготовлена первая киносъемочная камера для синхронных съемок КС-I.

В настоящее время институт связан договорными отношениями более чем с тридцатью предприятиями и научными учреждениями. Тематика исследований, проводимых в ЛИКИ, охватывает актуальные проблемы, выдвигаемые быстро развивающейся отечественной кинотехникой. В лабораториях и на кафедрах ЛИКИ разрабатываются новые технические средства для кинематографии и смежных областей техники, создаются новые аппараты и приборы, совершенствуется технология производства и обработки кинофотоматериалов.

Важные задачи стоят перед институтом. Свой юбилей коллектив Ленинградского института киноинженеров отмечает трудовыми успехами и направляет все свои усилия на то, чтобы еще выше поднять уровень подготовки инженерных кадров, дать советской кинематографии высококвалифицированных специалистов.

История в борьбе и в лицах

Конст. Славин

Принято считать, что хроника быстро устаревает. Хроника текущих дел и событий как бы отвергает сама себя — ведь то, что происходило вчера или позавчера, сегодня уже кажется знакомым, примелькавшимся... И в силу своей «сюжетной» повседневности — неинтересным. Мы ищем, жаждем новой, небанальной информации...

Но через пять—десять лет та же самая, на наш вчерашний взгляд, безнадежно устаревшая хроника обретает иной смысл, другой интерес, окрашивается новым содержанием. Хотя в ее структуре ровным счетом ничего не изменилось.

Что же произошло?

По всей вероятности, факт, когда-то зафиксированный на пленку, утратил свою событийную злободневность и предстал перед нашим умственным взором в ряду других фактов и явлений. И хотим мы того или нет, может быть, совершенно безотчетно в этой старой хронике нас уже прельщает атмосфера времени, его полузабытый аромат, дух, в котором несложно угадать свои интересы и тенденции, недавние страсти и борения. Случается, что через пять — десять лет некогда мимолетный, «расхожий» хроникальный кадр, минуя строй монтажных фильмов, обретает историческую ценность и из текущей фильмотеки переводится в более высокий разряд — в кинолетопись. А прожив три или четыре десятилетия, он может быть зачислен в бессмертный ранг «документа эпохи».

Да, хроника с подлинными отметками своего времени никогда не стареет, не умирает. Тем более хроника, запечатлевшая простые, будничные факты жизни в движении, в борьбе, в лицах. А если еще ко всему прочему она овеяна романтикой грозных битв за новый социальный уклад жизни, то нетрудно представить себе все непреходящее значение такой честной и благодарной хроники. И к ней, в первую очередь, относится документальная киноистория Вооруженных Сил нашего народа.

До нас дошли кадры живого Чапаева и безвестного сына полка — мальчишки в красноармейской шинели...

Мы помним юного командарма Тухачевского и лихую сабельную атаку конников Буденного...

Мы знаем, какой неподдельный интерес вызывают съемки матросов Волжской военной флотилии, вступления красных полков в Киев, Казань, Одессу...

Всякий раз мы с новым, нарастающим вниманием всматриваемся в эти уже полулегендарные страницы молодой нашей кинохроники. Ее создателями руководило удивительно тонкое и точное классовое чутье, вдохновенное желание увидеть в первых защитниках Октября людей нового склада, призванных великой революцией.

В портретах, в действиях красных воинов нет ничего от механической военной выучки их противников, никакого солдафонства, никакой самонадеянности. Внутренняя свобода и раскованность, уловленные первыми советскими хроникерами, убедительно воссоздают силу убежденности, самоотверженности, особенной, упрямой настойчивости (вспомним знаменитые съемки обучения добровольцев строевому шагу), при-

сущую характеру этих по всей сути мирных людей.

Эдуард Тиссэ вспоминал:

«Важнейшие политические события, исторические заседания и торжества, митинги, с которых рабочие уходили прямо на вокзалы, к поездам и отправлялись на защиту Страны Советов; первые бойцы армии пролетарской диктатуры, которые на крышах вагонов, на тормозных площадках и открытых платформах уезжали на фронты; и наконец, сами фронты, героика военных будней — все нужно было зафиксировать на пленке».

И теперь, когда мы смотрим эффектнейшие кадры цветной широкоэкранной ленты, запечатлевшей необыкновенный размах нашей современной военной техники, мы мысленно обращаемся к тем дням, когда простая винтовка в руках красноармейца казалась редкостным оружием.

Вот съемка 1918 года: окопы Красной армии под Петроградом. В кадре не видно ни одного орудия. На первом плане люди без винтовок в каких-то удивительно домашних рубахах и спокойных позах.

На фронт отправляется бронепоезд, сооруженный из простых гражданских вагонов. У него далеко не грозный вид, а вот его команда — полна энтузиазма. Бойцы переполняют вагоны, улыбаются, машут руками... А ведь они идут на смертный бой...

Вот еще съемка. Единственный самолет участвует в параде 1918 года. Он снят в Москве скорее всего в день годовщины Октября.

Во всей этой первозданной красоте нового мира нас воодушевляет не

Комдив В. И. Чапаев
(из хроники 1918 года)



Чапаевская дивизия
(из хроники 1919 года)



На параде Всевобуча в Москве
(из хроники 1919 года)



столько новизна тематических аспектов, так разительно отличающихся от сюжетной монотонности слащавых и крикливых «Патэ-журналов» (тогда еще не совсем сошедших с экрана), сколько необычайная реакция новоявленных хроникеров, неожиданно цепкая острота кинозрения, заинтересованно обращенного на человека в красноармейской форме, на его лицо, фигуру, окружающую среду — на весь его простой и в то же время сложный, как бы мы теперь сказали, микромир. Собственно, в этих съемках впервые дал себя почувствовать второй (и третий) план: у русского хроникального экрана появилась глубина — та неизъяснимо волнующая атмосфера действительной жизни, в которой человек с ружьем стал частью коллективного портрета трудового народа, зримым образом борющейся республики, революции.

...25 мая 1919 года В. И. Ленин посоветовал человеку с киноаппаратом, прибывшему на съемки празднования первой годовщины Всевобуча (это был Э. Тиссэ):

«Поменьше снимайте меня, а побольше тех, кто будет меня слушать,— товарищей, уходящих на фронт».

Тогда наша революционная кинопублицистика делала свои первые шаги, только-только начинался Вертов... В огне гражданской войны, в боях за Питер, Царицын, Крым рождался стиль советского документального киноискусства. Еще статичными, неподвижными были точки съемок — не было панорам, отъездов, наездов, крупных портретных планов, изысканной деталировки, но

На бронепоезде
(из хроники 1919 года)



Атака Первой Конной армии
(из хроники 1919 года)



«Царицынский фронт» (1919)



уже отчетливо выявляла себя природа новой кинохроники — ее пролетарский, народный характер. Ее революционный, партийный взгляд на факты, на события, на жизнь.

Пожелание В. И. Ленина, высказанное им одному из пионеров советской кинохроники, относилось к конкретному событию и как будто бы носило частный характер. На самом же деле оно определило весь смысл работы советских кинодокументалистов, на многие годы вперед осветило направление поисков нашей документальной школы, для которой нет ничего дороже человека в труде, человека в бою, «товарищей, уходящих на фронт».

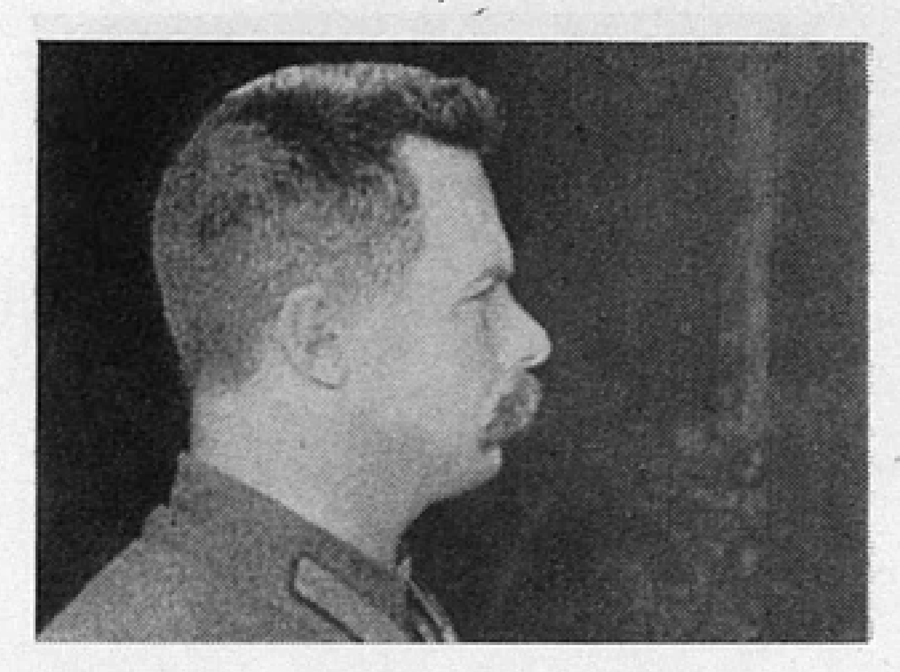
Об этом лучше всего, пожалуй, свидетельствует кинолетопись Великой Отечественной войны, те три с лишним миллиона метров заснятой пленки, которые как никакой другой документальный материал могут рассказать о подвиге советского народа.

«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «День войны», «Битва за нашу Советскую Украину», «Сталинград», «Ленинград в борьбе», «Берлин» — нет, невозможно перечислить все фильмы той грозной поры — оставили документы величайшей человеческой ценности, беспримерного мужества, стойкости, героизма... Но мы помним не только картины сражений. Мы запомнили переворачивающие душу проводы на фронт и встречи победителей. Рядом с этими кадрами в нашей памяти живут незабываемые моменты трогательного солдатского быта, запечатленные фронтовыми кинооператорами в коротких промежутках между

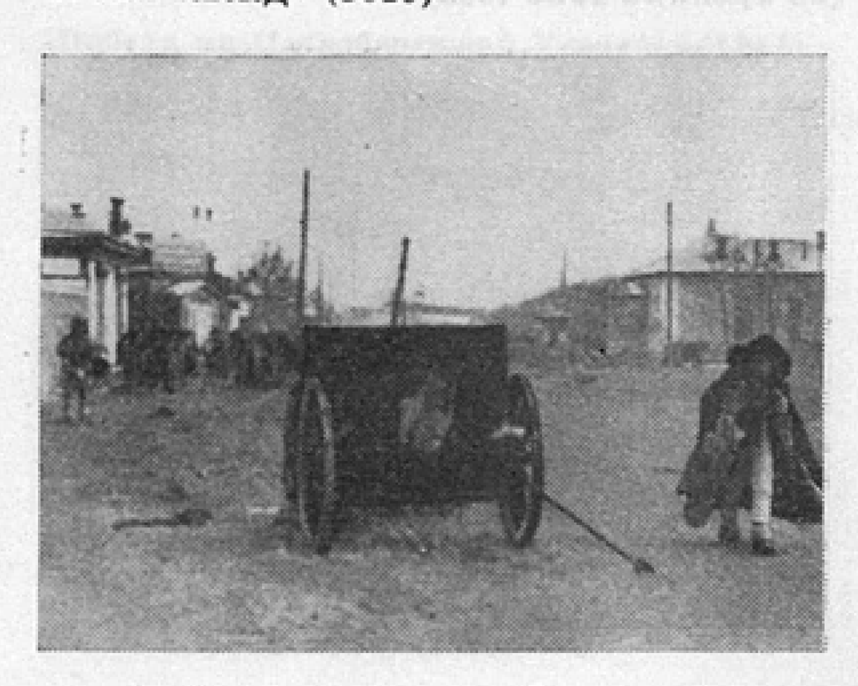
Парад на Красной площади в честь 5-й годовщины Октября
(из хроники 1922 года)



Председатель Реввоенсовета М. В. Фрунзе
(из хроники 1925 года)



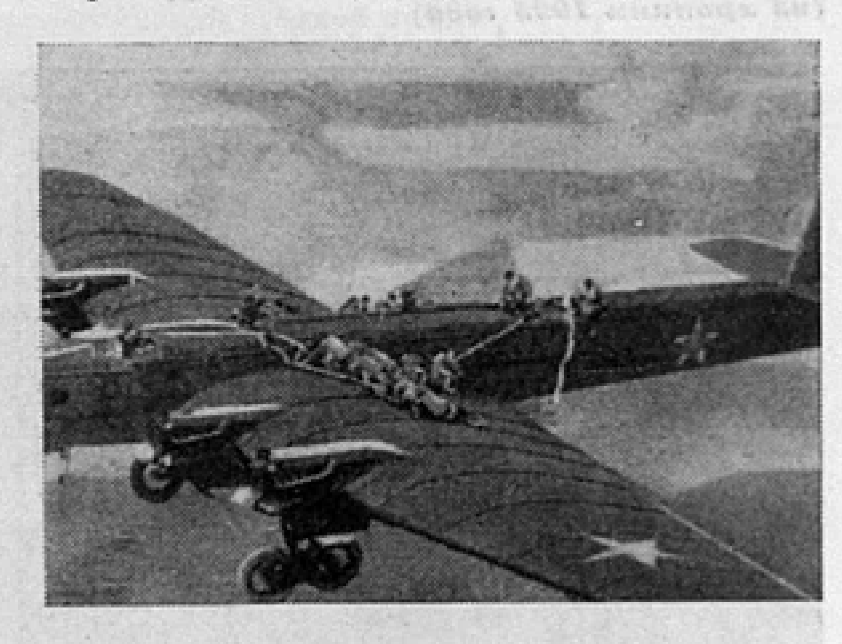
«Захват КВЖД» (1929)



«Особая Дальневосточная» (1930)



«Борьба за Киев» (1935)



У реки Халхин-Гол
(из хроники 1939 года)



боями, во время, например, бессмертной Сталинградской эпопеи...

Человек с ружьем и человек с киноаппаратом всегда были рядом, вместе. В одном окопе, в одном танке, в одном самолете, в одной подводной лодке... Начиная с первых дней Октября — в одном строю. И нередко случалось, что человек с киноаппаратом откладывал кинокамеру и брался за оружие... И меньше всего на свете его интересовала шумная сенсация, «кадр ради кадра».

И поэтому наша хроника не стареет, не может умереть...

С тех пор мы выпустили десятки и сотни документальных лент об армии, о флоте, об авиации. По нашим мирным военным фильмам мы можем проследить не только путь материально-технического прогресса, но — что не менее ценно — преемственность революционных традиций в жизни и развитии армии трудового народа, увидеть в динамике, в росте облик советского воина. Монтажные работы публицистического жанра, такие, как «На страже мира» и «Страницы бессмертия», умело сочетая исторический и близкий своему времени документальный материал, давали немало поводов для размышлений и обобщений. В их образной системе столкновение старого и нового абсолютно закономерно — это своего рода увлекательная журналистская киномонография страны, поданная на острейших исторических моментах испытаний ее могущества и силы. Такие фильмы, обращенные в прошлое, показывающие вехи пройденных лет сквозь призму нынешней жизни (а может быть, и завтрашнего дня), несут в себе немалый познава-

тельный, воспитательный и эмоциональный заряд. Военных историко-документальных лент у нас еще очень мало, а возможностей, которые дает кинолетописный материал, найденные недавно приемы образного его решения — благодатное множество. Мне кажется, что давно уже назрело время сделать фильмы об историческом пути наших авиации и флота; об армейских комиссарах, наконец, об одной воинской части, истоки которой лежат в эпохе гражданской войны.

Однако этих кинокартин пока еще нет или их очень мало, а наш экран все больше посещают фильмы с явно выраженной склонностью к утилитарно осведомительной и даже инструктивной разработке военной темы. Мы чаще всего находимся во власти обнаженного техницизма. Учения, специально разыгранные для съемки, учебные варианты тревог, срепетированные пограничные «операции» — все это, может быть, годится для специальных, сугубо ведомственных целей, но очень далеко стоит от задач образной публицистики. «Море зовет», «Мы пограничники», «Стой! Кто идет?» и некоторые другие военные ленты последнего времени решены именно в таком — плоском утилитарном плане, совершенно нивелируют способы документального вторжения в материал, сводя их к одной заранее сверстанной схеме. Кстати, повторяющей многие другие фильмы.

Задачи военной документалистики — шире, серьезнее, выше.

Ведь именно на благодарной ниве военной темы документалисты пришли к открытию новых кинематогра-

«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (1942)



«Народные мстители» (1943)



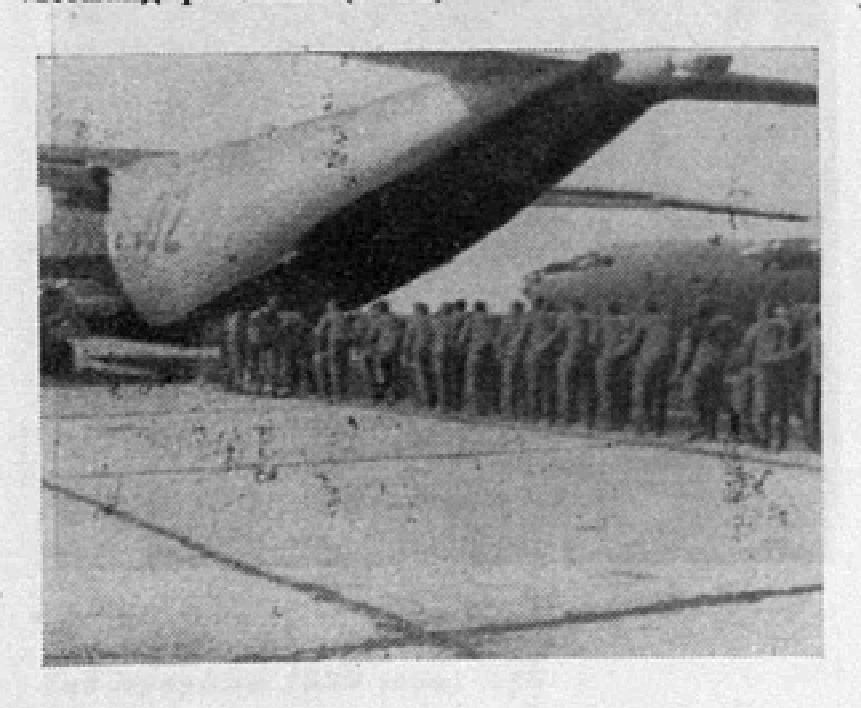
«Победа на Правобережной Украине» (1944)



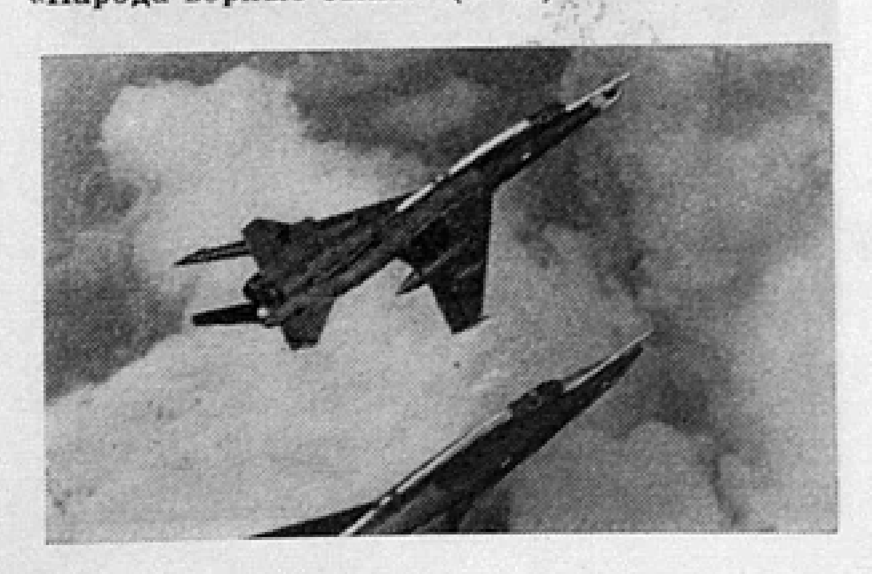
«Могучие крылья» (1961)



«Командир полка» (1962)



«Народа верные сыны» (1967)



фических средств в исследовании человеческого характера, показали неувядаемое значение ратного подвига, раскрыли судьбы борцов революции. Достаточно вспомнить картины «Герои не умирают», «Его звали Федор», «Катюша».

Теперь скрытая камера, длиннофокусная оптика, направленный микрофон, прямое киноинтервью — привычные атрибуты работы кинодокументалистов, их повседневный технический арсенал. Но они принесли с собой в документальный фильм искусство портретной характеристики, качество, которое я бы назвал героизацией кинодокумента. Речь идет не о выборе сюжета с героической или патетической историей, фабулой, фактической основой, а о выходе на экран крупного человеческого характера, яркой и самобытной натуры или сложной для неигрового фильма групповой зарисовки взаимоотношений разных людей, столкновения характеров. Как в «ПСП». Или в фильме «Лучшие дни нашей жизни». Или в картине «Военной музыки оркестр», своим примером хорошо показывающей возможности прямых кинонаблюдений. В данном случае как раз в сфере, имеющей прямое отношение к военно-патриотической теме.

Смешные и трогательные оркестранты — герои этой маленькой вещи («Военной музыки оркестр») — расцвечены множеством индивидуальных подробностей и характерных, умело подобранных деталей. Нюансы поведения военных музыкантов, схваченные в процессе съемки очередной репетиции, рисуют их с завидной живостью и юмором и

тем самым избавляют от одной распространенной в технико-пропагандистских фильмах краски, когда человек выступает с экрана как некий придаток к машине, к станку, к делу, которому он служит. Непосредственная человеческая зарисовка у П. Когана и П. Мостового носит ярко выраженный жанровый характер, но потом она выливается в сильный патетический финал фильма: играет большой, красивый, парадный военный оркестр.

Возможен не только подсмотренный эпизод или подслушанный разговор, как принято считать, когда речь заходит о прямых средствах документальной съемки, о кинонаблюдениях. Нам надолго запомнилась своеобразная, глубокая работа украинских документалистов В. Некрасова и Р. Нахмановича в киноочерке «Сын солдата», с его приподнятой, романтической окраской, как бы заторможенными портретными планами, с авторскими ассоциациями, напоминающими зрителю о героических традициях нашей армии.

К сожалению, не получил своего развития интересный, на мой взгляд, опыт другой удачной человеческой зарисовки — я имею в виду попытку В. Бойкова создать запоминающийся монопортрет офицера мирного времени в фильме «Командир полка».

Увлеченно, с добрым человеческим отношением повествует о молодых воинах наших дней Улдис Браун в кинокартине «235 миллионов лиц».

Словом, и проблематика и кинематографические возможности позволяют кинодокументалистике войти в военно-патриотическую сферу во всеоружии накопленного опыта, достигнутого мастерства, высокого репортажного искусства, получившего воплощение, например, в таких кинопроизведениях, как «Могучие крылья», «Народа верные сыны», «Служу Советскому Союзу»... Нужно только отчетливо представлять себе, что каждое подразделение нашей армии состоит из разных, очень не похожих друг на друга людей, объединенных воинским долгом, чувством советского патриотизма.

Перед встречей за „круглым столом“

Кинопублицистика как искусство

Продолжаем публиковать материалы к встрече кинодокументалистов за «круглым столом».

В № 12 за 1968 год мы поместили интервью с Л. Кристи, В. Трошкиным, В. Гороховым, Н. Хубовым и И. Беляевым, в которых они обсуждают проблемы мастерства, вопросы современного состояния документального кино.

Предоставляем слово сценаристу В. Комиссаржевскому, режиссеру Л. Махначу, оператору И. Гутману.

Виктор Комиссаржевский:

Мне прежде всего хотелось бы отметить, что документализм сейчас властно заявляет о себе не только в документальном кино, но и в других видах искусства, казалось бы, традиционно и непоколебимо построенных на вымысле,— в литературе, в театре, в художественном кинематографе. В театре это ощущается настолько серьезно, что многие начинают с беспокойством следить за этим поединком документа и вымысла. Я же отношусь к этому заинтересованно и спокойно. Человек шестидесятых годов XX века испытывает острую потребность и в знании подлинных фактов и в познании их. В том, чтобы самому в них разобраться. Это вовсе не означает, что наступил некий кризис веры в вымысел. Во всяком случае, у нас, в нашей стране. Вполне возможен такой кризис в буржуазном искусстве, где вымысел нередко становится синонимом обмана. Подобные тенденции связаны с кризисом общественного сознания.

Необычайно возросшая жажда самостоятельного мышления, расширяющего личные представления людей о подлинных фактах, происходящих в мире, — желание вместо декламации получать информацию, резкое неприятие малейшей

фальши в театре и кино, захватывающий драматизм самой действительности,—вот, на мой взгляд, причины всеобщего документализма в искусстве. Поэтому вряд ли так уж серьезна тревога об исходе поединка документа с вымыслом. В конце концов в настоящем искусстве всегда есть между ними взаимная связь. Различны лишь формы взаимосвязи. Именно поэтому совсем недавно, скажем, работая в театре над спектаклем о лейтенанте Шмидте, мы стремились тем или иным способом столкнуть документ и поэзию. Ибо подлинная поэзия в своей основе тоже документальна—она документ души. Соединение фактического ряда с поэзией дает, как в вольтовой дуге, мощную вспышку. Факт вне поэтического осмысливания для меня не существует. Поэтому и в документальном кино я, в первую очередь, искал на земле факта поэзию. Документальное кино заинтересовало меня как способ поэтического исследования и размышления. Мысль формирует движение вещи, движение фактического материала в картине. Движение мысли для меня движение сюжета документального фильма. Я совершенно не утверждаю, что такой способ работы — единственно правильный. Просто это мой личный опыт.

Конечно, документальный фильм немыслим без определенного объема информации. Но просто информационность меня не устраивает. Мне необходимо найти в факте его драматургию. Хотя я работаю в документальном кино, в которое меня вовлек мой друг кинорежиссер Л. Кристи (с ним я и делал свои первые картины), двенадцать лет, я не порываю с театром. Работа театрального режиссера, как известно, постоянно связана с драматургией, вне ее не может существовать. В «Лейтенанте Шмидте», которого я и И. Маневич писали вместе с поэтом Д. Самойловым, мы стремились к тому, чтобы жизнь стиха раскрывалась драматически, предстала не вымышленной, а подлинной. То же самое и в документальном фильме — в самом факте я ищу предпосылки для драматургической организации вещи.

С режиссером Л. Степановой я делал фильм о С. Прокофьеве. Разумеется, главным в жизни композитора была музыка. Она являлась основным фактом его биографии. Она, а не те или иные события жизни, которые образуют свод анкетных данных. В музыке личная судьба художника находила наиболее полное выражение. Мир прожитых обстоятельств здесь поэтически переплетался с чувствованиями и размышлениями художника. Работу над фильмом можно было начать с изучения музыковедческих исследований о композиторе, но я начал с музыки. Вслушиваясь в творения С. Прокофьева, я находил то, чего не могла дать ни одна монография. У С. Прокофьева есть ранний романс о гадком утенке. А в его Седьмой симфонии я ясно ощутил тему парящего лебедя. Странный, непонятный гадкий утенок, расправивший крылья для лебединого полета. Так я понял судьбу С. Прокофьева, и это понимание родилось из подлинного материала, который давала сама его жизнь и в первую очередь его творчество. Отсюда драматургическое решение картины — сказка. Вообще документальная сказка — один из любимых моих жанров, вероятно, потому, что я делаю много картин о художниках и искусстве, а подлинное искусство всегда чудо.

Нечто подобное происходило и в работе над фильмом о К. С. Станиславском, который мы делали с Я. Миримовым. Я понимал, что в ленте, рассчитанной

на широкого зрителя, нельзя давать чисто научный, сугубо профессиональный анализ творческих идей великого режиссера, хотя в принципе такую попытку можно было бы попробовать осуществить, ибо я знал К. С. Станиславского, видел его на репетициях. Кстати говоря, я считаю, что и такой фильм — для более узкого круга — с серьезным разбором метода К. С. Станиславского тоже нужен. И вот снова и снова возвращаясь мысленно к творчеству режиссера и актера, еще и еще раз обращаясь к написанному им, я вдруг понял, что вся жизнь К. С. Станиславского — это поиски Синей птицы! Вечный поиск ее. Иногда мечту удавалось осуществить, иногда не удавалось. Но и тогда, когда вершина казалась достигнутой, он снова отправлялся в поход за Синей птицей, увлекая за собой единомышленников. Синяя птица для художника всегда впереди. Так детская тема вошла в картину, она не была инородной в фильме о человеке, до седин сохранившем способность по-детски удивляться. Так вошли в картину сцены из «Синей птицы» — не только потому, что это был один из знаменитых и прелестнейших мхатовских спектаклей, но и оттого, что в нем звучал лейтмотив жизни в искусстве Станиславского.

В ленте «Художник и время» мы попытались построить драматургию картины, опираясь на драматургию самих живописных произведений. Мы сопоставляли разные полотна, находя точки соприкосновения между, казалось бы, отдаленными друг от друга творениями. Огромную роль здесь играл кинематографический монтаж. Подобные сопоставления, формы анализа на вернисаже невозможны, ибо нельзя летать из зала в зал, по нескольку раз «подлетая» за несколько секунд к одной и той же картине.

Последний свой фильм о Майе Плисецкой я делал с В. Катаняном. Я не специалист по балету. Я просто люблю его, но балетное искусство не только пленяет, а всегда и удивляет меня. И это удивление я старался передать в картине — удивление перед немыслимым по своей фантастической тяжести трудом и талантом. А для того чтобы этот труд можно было показать во всех подробностях, мы искали при помощи кинематографических средств возможности создать эффект присутствия при сиюминутном рождении танца. В результате зритель знакомился не только с итогом творческого процесса, с которым он имеет возможность познакомиться и на спектакле, но и с самим процессом. Он мог узнать, что предшествует волшебному мгновению встречи балерины с публикой. В запечатленном же процессе творчества раскрывался и характер героини фильма — художника нашего времени, человека нашего века. Следовательно, появлялась возможность увидеть, каким образом время находит отражение в творчестве художника — в танце Майи Плисецкой.

Стремление вывести образный строй вещи из подлинных документальных фактов выдвигает ряд важных проблем. В частности, проблему авторского текста. До недавнего времени у нас была пора своего рода игры в подкидного дурака. Умный, нормально судящий обо всем человек начинал размышлять за кадром так, как будто вел разговор с не очень-то толковым партнером. Это называлось «популярным разговором со зрителем». Мне не думается, что мы полностью избавились от той игры в «подкидного дурака», так же как и от авторского многословия. Во всяком случае, несомненно, что разговор автора со зрителем должен вестись так,

будто говоришь с добрым другом, умным и отзывчивым собеседником. Мне кажется удачным в этом смысле фильм К. Симонова и Р. Кармена «Гренада, Гренада, Гренада моя...». Я был вместе с ними в поездке по Испании, видел их волнение, и это волнение им удалось передать в картине без дидактики, умно и достойно.

Если же говорить о нашем документальном кино в целом, то, на мой взгляд, больших и новых открытий не так уж много. При победном шествии документализма в искусстве вообще от документального кино ждешь большего. Впрочем, может быть, это я просто недостаточно много вижу. Я верю, что поэтически одухотворенный документализм — документализм мысли, исследования и поэзии факта — как раз и является той почвой, на которой может произойти качественный скачок нашего документального кино.

•

Леонид Махнач:

Я не теоретик, а практик. Поэтому мне трудно точно сформулировать концепцию. Однако у каждого из нас имеются свои привязанности — тематические, жанровые, «языковые». Есть фильмы, которые мне нравятся, интересные, хорошие картины, но я бы их делал иначе. О них мне трудно судить именно с авторской точки зрения, хотя совершенно справедливо требование анализировать творчество с позиций автора. В таких случаях расхождения между нами,— видимо, принципиальные расхождения в наших художественных привязанностях. Поэтому какие-то действительно большие открытия нельзя тут же возводить в единственно возможный эталон, во фронт искусства. Фильмы Чарли Чаплина — гениальны, но нельзя требовать, чтобы все снимали, как Чаплин. Это уникальное, а потому и неповторимое явление. «Обыкновенный фашизм» — прекрасный фильм, но это особый, единственный в своем роде художественный мир — мир Михаила Ромма. У нас же нередко возводят отдельные открытия в пример, обязательный для всех.

Чтобы пояснить свою мысль, я начну от противного. Возникает, на мой взгляд, весьма опасная тенденция в документальном кино — утрата монтажной образности. Я имею в виду не только формальный способ кинематографического построения фильма, но и смысловую, идейную сущность монтажа. Совершенно очевидна определенная потеря изобразительной культуры в мировом документальном кино. На смену острой монтажной образности пришла не свойственная самому существу кинематографа как зрительного искусства повествовательность. Приход звука в документальное кино (а он как активное художественное средство появился в документальном кино совсем недавно), увлечение «говорящим человеком» способствовали этому. Ибо стала происходить фетишизация синхронной записи и съемки. Возможно, здесь сказалось и влияние телевидения. Короче говоря, подобная тенденция стала преобладать в документальном кино. Было немало здесь и подлинных открытий. Однако не наступила ли пора вновь вспомнить достижения документального кино двадцатых годов, эксперименты Д. Вертова именно в области поисков монтажной образности?

Есть и другая чрезвычайно важная сторона режиссерской работы, о которой мы нередко забываем. Речь идет о ритми-

ческом движении фильма. Это, на первый взгляд, узко профессиональная, я бы сказал, холодно профессиональная проблема. Но с точки зрения восприятия зрителями кинематографического произведения она играет огромную роль. Особенно в длинном фильме. Значение ритмических «сбоев», учитывающих характер общения картины со зрителем, перепады «напряженных» и «спокойных» кусков помогают точному эмоциональному воздействию.

Сказанное никак не означает, что для «завлечения» зрителя мы должны использовать ту или иную форму «игровой» реконструкции. Такая реконструкция еще нередко появляется в документальных фильмах. Прежде всего это идет от недоверия к материалу, к возможностям документального кино. Чаще всего реконструкцию объясняют бедностью материала. Между тем, я убежден, что подобная бедность в умелых руках может обернуться подлинным богатством. Только нельзя играть со зрителем в прятки. Нужен открытый прием, честный разговор с экрана. Пусть будет, например, сказано, что от того или иного времени осталась всего лишь одна фотография. Но она бесценна. И как раз потому, что она — единственная.

Вообще доверие к материалу в режиссерской работе кинодокументалиста играет решающую роль. Разнообразные приемы — наплыв, рапид, стоп-кадр и т. д. — хорошо известны. Но иногда материал настолько значителен сам по себе, что лучше не прибегать ни к каким приемам. В этом случае сдержанность, кажущаяся сухость киноязыка и будут выражать нашу профессиональную и гражданскую грамотность. Работая вместе с польскими кинематографистами над фильмом «За вашу и нашу свободу», мы обнаружили в архиве съемку встречи польских коммунистов, освобожденных из варшавской тюрьмы, на Белорусском вокзале в 1923 году. Прибывших усадили в трамвай, в котором повезли по Тверской с почетным эскортом всадников. Здесь диктор мог бы объяснить зрителю, что время было бедное, лимузинов тогда не выпускали, но зато в избытке был энтузиазм людей. Мы этого не сделали, оставив зрителям возможность самим все это прочувствовать. И не только это, но и еще какие-то вещи, которые нелегко выразить словами. Материал здесь «говорил» сам за себя. Это я называю «запасом прочности» материала.

К. С. Станиславский когда-то говорил, что театральный режиссер должен уметь в актере. Не думаю, что режиссер документального фильма должен совершенно раствориться в материале. Он может его по-разному подавать — открыто или незаметно. Однако авторская тенденция всегда должна быть ясной и определенной. Ведь и тогда, когда мы оставляли кадры встречи с поляками без дикторского комментария, мы исходили из своих определенных установок. Ибо документальное кино гражданственно, партийно, тенденциозно, публицистично по самой своей природе. Это-то и должно в конечном итоге определять особенности нашей режиссерской работы.

Илья Гутман:

Я бы хотел прежде всего подчеркнуть, что не всякий оператор может стать автором фильма. Процесс, в результате которого оператор начинает работать как режиссер, сложен и длителен. Авторское начало, видимо, должно быть

заложено в человеке, но проявляется оно далеко не сразу. В конце концов, выходя из института, операторы мало чем отличаются друг от друга. Это люди более или менее хорошо знающие свое ремесло. Однако уже на производстве начинает происходить отбор. Тем более что работа оператора в документальном кино не похожа на операторскую работу в игровом и научно-популярном кинематографе. Здесь сразу появляется возможность проявить самостоятельность. Снимая сюжет для киножурнала — без сценария, без режиссерского надзора,— оператор, в сущности, становится автором. Он сам себе хозяин. В лучшем случае ему дают общие контуры темы, но как решить конкретно эту тему, полностью зависит от него самого. Тут-то и начинает формироваться авторское лицо. Но при этом важно учесть, что в данном случае авторство бывает двоякого рода. Оператор может быть лишь автором изображения, а может быть и автором самого сюжета. Один, ведя съемку на вполне профессиональном уровне, только выполняет задание, другой ищет творческое решение заданной темы. В первом случае оператор никогда не станет автором фильма, режиссером и сценаристом. Во втором — для этого есть все предпосылки.

С И. Венжер я снимал фильм «Рассказ об одной ночи»— о липецком сталеваре Меньшикове. У нас был сценарий — надо сказать, весьма схематичный, — и, приехав на завод, мы могли приступить к обычной, элементарной съемке картины о передовом рабочем. Но я предложил снимать не сразу, а вначале поближе познакомиться с жизнью и работой будущего героя фильма. Мы несколько дней ходили на завод в ночные смены — было решено вести съемки ночью,—делая все, чтобы Меньшиков, его бригада привыкли к нам и перестали обращать на нас внимание. Мы даже ставили свет, однако съемки я не вел. В конце концов мы по-настоящему сдружились с людьми, побывали у них в гостях, с Меньшиковым потом встречались и в Москве, куда он приезжал как депутат. Рабочие стали видеть в нас не киноработников, мешающих производству, а таких же, как и они, трудовых людей, занятых своим нелегким делом. Однажды случилась серьезная авария. Мы старались помочь людям в их беде, не оставаясь безучастными наблюдателями, и одновременно вели съемку.

Все это дало возможность снять какие-то живые и непосредственные детали, запечатлеть труд в мельчайших подробностях.

Такая съемка вскоре навела меня на мысль о «скрытой камере», которую я использовал в фильме «Перед началом спектакля», снимая людей у кассы театра. Однако попутно хочу отметить, что «скрытая» камера — это вовсе не обязательно «спрятанная» камера. Помня о съемках Меньшикова, когда аппарат не был спрятан, но к нему в конечном счете привыкли, я снимал недавно фильм «Будем знакомы» (по заказу Центрального телевидения), установив «открытую» камеру. Это был эпизод экзамена детей, поступающих в хореографический ансамбль. И дети и руководитель ансамбля знали, что будет вестись киносъемка. Но мы ее организовали так, чтобы она никому не мешала. А главное — дети не знали, когда именно будет включен аппарат, так как свет горел все время и мы все время суетились у аппарата. Поэтому это тоже была съемка «скрытой камерой», хотя ее никуда не прятали. Говоря о «скрытой камере», мы должны, как мне ка-

жется, вести разговор об условно «скрытой камере».

Возвращаясь к начатому разговору об авторстве оператора, я и хочу подчеркнуть, что, используя любые приемы операторского мастерства, в том числе и самые новые, все же можно так и остаться исполнителем и не стать автором.

Кроме того, здесь огромную роль играет опыт оператора. К самостоятельному авторству сразу не приходишь. На студии я работаю двадцать с лишним лет, но как автор-оператор лишь последние восемь. Большую школу я прошел у Л. Кристи. Мы работали с ним десять лет. В чем была особенность наших взаимоотношений — взаимоотношений оператора и режиссера? Часто бывает так: оператор сдал отснятый для фильма материал, а пока режиссер его монтирует, оператор начинает уже другую работу. С Л. Кристи я всегда работал над фильмом до самого конца. Мы много раз переделывали, меняли монтаж, иногда потом даже доснимали. Именно Л. Кристи и привил мне вкус к авторской работе.

Как режиссер и оператор и просто как режиссер я уже снял немало картин. Особенно я почувствовал необходимость авторской работы, снимая зарубежные репортажи. Приезжая в чужую страну, в лучшем случае знакомую по книгам и рассказам, сталкиваешься с конкретной жизнью, и изображение ее требует от тебя самостоятельных творческих решений. Снять «открыточный» фильм с видами на древние памятники не так уж трудно. Но как передать ритм жизни страны, ее социальные контрасты, как рассказать об особенностях национального духа? Как все это сделать, не впадая при этом в риторику и не сбиваясь на прописные истины? В какой-то степени мне повезло. Я несколько раз ездил за границу с советским цирком, совершавшим длительные гастрольные поездки. Поэтому я мог не спешить со съемками, у меня было время внимательно приглядеться к жизни народа, познакомиться с людьми. Так снимались «38 минут в Италии» и «Красная земля Бразилии». Я старался раскрыть классовые противоречия в жизни страны изнутри: в фильме «Красная земля Бразилии» снят пляж Копакабана — любой здесь может нежиться под лучами солнца. Но один — нежится, а другой — убирает мусор. Один может окунуться в прохладную океанскую волну, а другой, изнывая от жары, торгует прохладительными напитками.

Стремление к авторству в документальном фильме — внутренняя потребность оператора. Причем, одних эта потребность одолевает, другие безразличны к ней. Думается, что объединение в одном лице оператора и режиссера — процесс закономерный, дающий в документальном кино положительные результаты.

Беседы записал
Л. РОШАЛЬ

Новые фильмы

Сделать все, что можешь...

С. Львов

«Степень риска» (по мотивам повести Н. Амосова «Мысли и сердце»). Сценарий и постановка И. Авербаха. Оператор В. Ковзель. Художник В. Зачиняев. Звукооператор М. Лазарев. «Ленфильм», 1968.

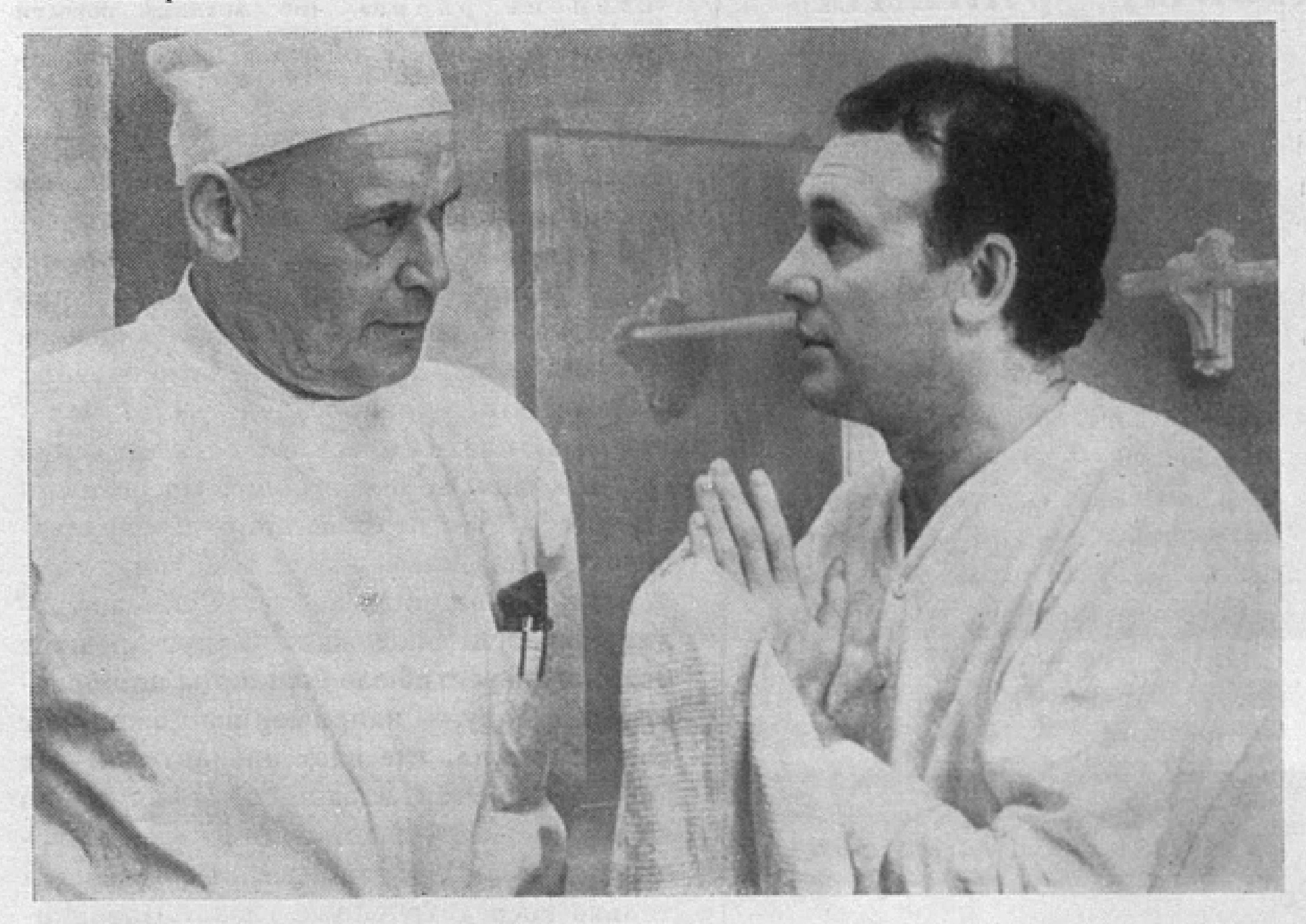
Сейчас нам покажут еще один фильм о хирургах. Начала ожидаешь с некоторой опаской. У нас были уже фильмы о хирургах — и в документальном кино и в художественном. Хорошие, казалось бы, запомнились, плохие, казалось бы, забыты. Но, странное дело, и от хороших и от плохих в памяти остался некий средний фильм, некое общее представление о том, что непременно будет присутствовать в фильме на такую тему.

Будет больничная палата, а в ней страхи, тревоги, надежда. Будут родные больного в вестибюле больницы или больничном саду — напряженное ожидание вестей оттуда, где идет операция. Будет долгий проезд каталки с больным по коридору. Хирург, моющий руки. Марлевая повязка, оставляющая открытыми только сосредоточенные глаза. Позвякивание инструментов. Отрывистые приказания помощникам и сестрам...

Все это есть и в фильме «Степень риска». Штамп?! Но каждый день не в кино, в жизни едут каталки по коридорам, и каждый день для кого-то этот короткий путь по длинному коридору становится дорогой страха и тревоги, опасения и надежды. И каждый день не в кино, а в жизни хирурги подходят к операционным столам; сосредоточенные глаза, позвякивание инструментов, короткие приказания помощникам и сестрам.

Авторы фильма «Степень риска», кажется мне, поставили перед собой задачу — снять свой фильм так, будто он первый, не думать о том, что уже было на экране в фильмах о врачах, думать о том, что должно быть, если хочешь

«Степень риска»



дать не условное обозначение профессии, а картину ее будней, их внутренний драматизм.

Идти от такого замысла можно. Выполнить же его так, чтобы зрителю вернулось ощущение первичности в восприятии материала, нелегко. Не во всем, но в главном в фильме это удалось.

Картина ни разу, кроме, на мой взгляд, одной необязательной и прямолинейной сцены в финале, где как символ здоровья и силы возникают бодрые хоккеисты, не уводит нас за пределы больничных сцен, за ограду больничного сада. В этом одна из особенностей фильма. Он не берет на себя обязательства развлечь нас побочным, он берет на себя обязательство увлечь нас главным. Мы не видим его героев дома, в семье, в сценах любовных объяснений или дружеских вечеринок, мы видим их только в клинике, только в белых халатах. Вся композиция фильма разворачивается непрерывно и последовательно, как отчет, почти документальный, о нескольких днях одной клиники. Замысел определяет не только композицию фильма, но и его изобразительную стилистику. Она подчеркнуто скромна.

Глядя на экран, не думаешь о том, что эта клиника строилась специально в павильоне, в ней нет ничего от кино, она — вплоть до старого неудобного лифта, в котором трудно развернуть каталку,— достоверна и подлинна.

Действие картины происходит в те недавние, но отчасти уже ставшие для нашей медицины историей годы, когда

операции на сердце только начинались. Первые операции с искусственным кровообращением. Первые операции с заменой больного сердечного клапана искусственным. Об этих первых шагах много писали в газетах, говорили по радио. Возник разрыв: чрезвычайная сложность задачи и восторженная легкость, с которой она порою изображалась в очерках и статьях.

Фильм родился из повести «Мысли и сердце» Н. Амосова, знаменитого хирурга, оказавшегося и талантливым литератором. Картина не экранизация книги, она лишь снята по ее мотивам. Это указание в титрах освобождает нас от необходимости сравнивать фильм с повестью. Такое сравнение ему трудно было бы выдержать. Проблема исследована в повести шире и глубже. В фильме сознательно взята лишь единственная линия повести и в ней только несколько эпизодов. Но все-таки одну цитату из повести привести необходимо.

«Газетчики расписывают: поступает умирающий ребенок, приключается машина, сердце останавливается, 10—20—30 минут героической борьбы, пот со лба хирурга. Все в порядке. Врач, усталый и счастливый, сообщает встревоженным родителям, что жизнь ребенка спасена. Через две недели здоровый мальчик играет в футбол.

Черт бы их побрал... Я вот иду на вскрытие. Никакой врач не любит этой процедуры — провожать свою работу в покойницкую».

«Степень риска»



Безжалостные строки. И по отношению к самому себе, к своей неудаче — неудача, какое деликатное слово в этом случае! — и по отношению к тем, кто хотел бы видеть в твоей работе только победы, только успех.

Этих слов в фильме нет, но подспудно они присутствуют в нем. Он так же полемичен по отношению к изображениям легких успехов, как и повесть. То, что происходит в нем, совсем не парадно и очень трудно. Фильм начинается так: по коридору едет каталка. На ней лежит девочка. Ее глаза внимательно смотрят на нас. Этих глаз мы потом не забудем, но и не увидим больше. Спасти девочку не удастся.

Профессор Седов — его играет Б. Ливанов — делал эту операцию. Несколько подобных предшествующих операций закончились успешно. Старый хирург знал, что девочке, которая погибла, операция была необходима. Только она могла спасти ребенка, неизлечимо больного от рождения. Но девочка пришла в клинику на своих ногах, она могла еще жить, а теперь ее нет.

Первые сцены фильма уже самим ритмом передают то настроение, которое овладело Седовым и его сотрудниками. Надо сказать матери. Надо найти, в чем была ошибка. И надо продолжать работу. А это значит, что нужно решить, как быть с другим больным. Не станем здесь приводить термины, которые изредка, лишь в меру необходимости, звучат в фильме. Операция, которая нужна этому больному, отличается от той, которую сделали девочке, но она не менее сложна, и первые такие опыты были сделаны совсем недавно.

Центральное и главное в фильме — проблема психологическая: необходимость принять решение, невозможность уйти от решения и тяжесть этого решения.

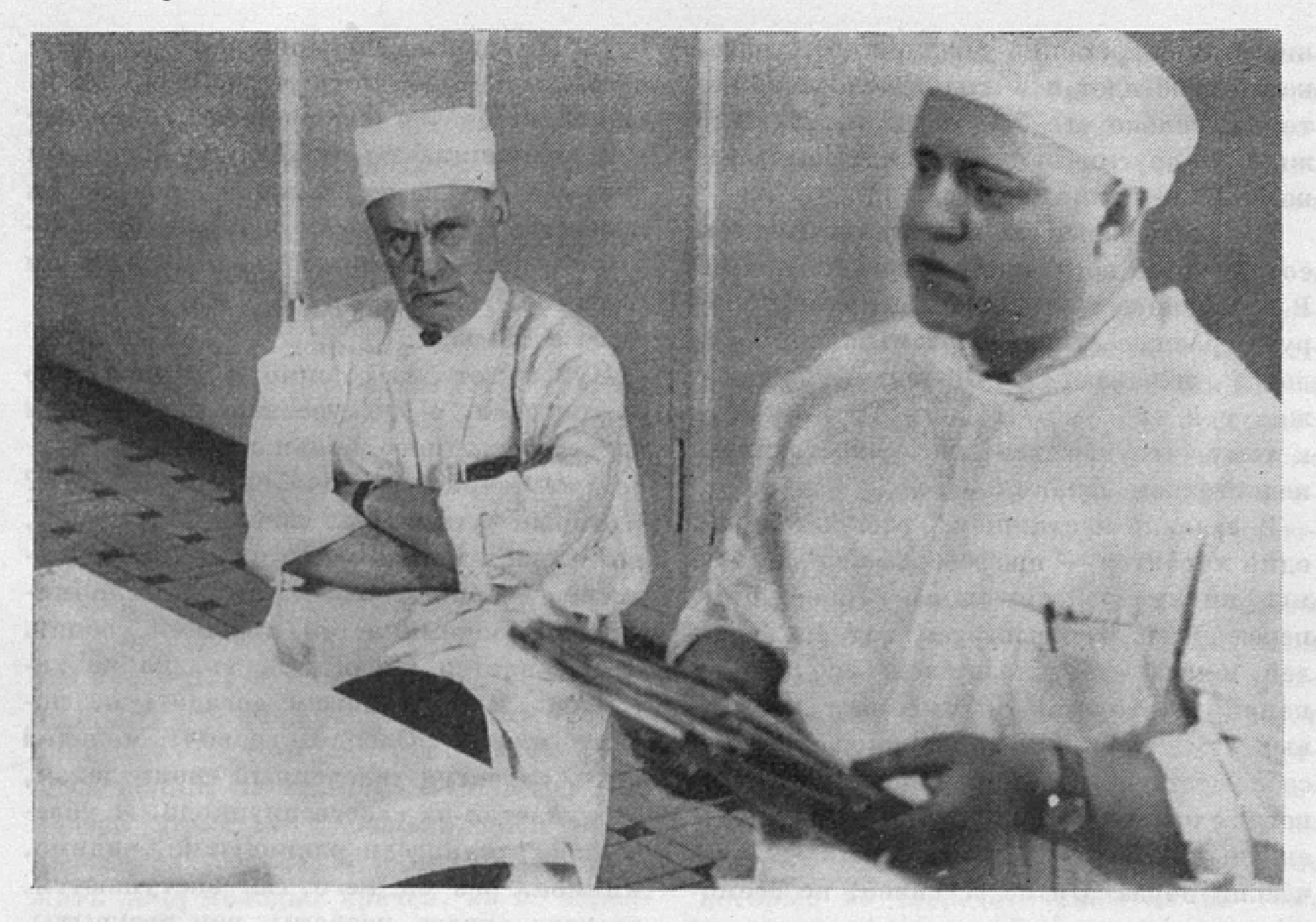
Есть профессии, в которых каждое решительное действие или бездействие прямо отражаются на судьбе человека. Вероятно, к профессии врача-хирурга, особенно если он работает в области малоизученной, это относится самым непосредственным образом.

Седов — Ливанов предстает перед нами человеком, для которого предшествующий огромный опыт не облегчает решение, а делает его особенно трудным: многолетний опыт живет в старом хирурге не только историей успехов, но и горькой памятью неудач.

А решение принять надо, и последствия его до конца предусмотреть невозможно. Время для размышлений небезгранично. Ответственность велика. Я написал эти слова и почувствовал, что они подсознательно сложились на бумаге в духе знаменитого изречения Гиппократа о сложности врачебного искусства. Вот эти слова: «Жизнь коротка, наука продолжительна, случай мимолетен, опыт опасен, суждение затруднительно». Их можно было бы поставить эпиграфом к тому, как Б. Ливанов играет Седова. Напряженный и непрерывный ход его мысли — вот главное в фильме, главное в превосходной игре актера. И это главное действие вовлекает в свою орбиту зрителя, далекого от профессии героя, но способного задуматься о том, как велика ответственность человека, совершающего или не совершающего поступок, с которым связана чужая судьба.

Исполнитель роли Седова живет одновременно как бы в двух ритмах: жизнь клиники не останавливается, не может остановиться из-за неудачи — на него с надеждой смотрят другие больные и их близкие, ему приходится заниматься

«Степень риска»



множеством дел, важных и второстепенных, его останавливают в коридорах и на лестнице, ему звонят по телефону, ученики и помощники ждут его решения. И он отвечает на вопросы, и смотрит других больных, и разговаривает по телефону, но сквозь все это непрерывной нитью проходит мысль — делать или не делать операцию Саше Кириллову, тридцатисемилетнему математику, который знает о своем состоянии всю правду, ждет операции, надеется на нее и даже хочет облегчить тяжесть решения профессору Седову.

Кириллов напоминает Седову, что в науке отрицательный результат — тоже результат. Слова сказаны несколько иные, но смысл их именно таков. Против этой безжалостно рационалистической мысли, справедливой в применении ко многим наукам, но вряд ли допустимой там, где отрицательный результат — гибель человека, все восстает в старом хирурге.

В фильме есть важная сцена — врачи осмотрели Кириллова и решают теперь, как быть дальше. Идет спор. Одни ни на минуту не могут забыть ни о недавнем поражении, ни о том, что отдаленные результаты первых удачных операций неизвестны. Другие считают, что недавнее поражение не может остановить их работу. Ни абсолютно правых, ни абсолютно заблуждающихся здесь нет. Все доводы, которые высказываются, не только имеют право на существова-

ние, но непременно должны прозвучать, когда дело идет и о жизни человека, который только что был перед ними, и о жизнях других людей, ожидающих такого же решения.

Врачи, которые выдвигают эти доводы, сознательно не названы мною по имени. В этой сцене они как бы персонифицируют разные стороны размышлений Седова, все «за» и «против», которые живут в его уме. И здесь мы подходим к тому, что кажется мне существенным недостатком фильма.

В нем по-настоящему раскрыт лишь один характер — профессора Седова. Его мы видим действующим, говорящим, перед нами раскрывается ход его мыслей, и даже короткие эпизоды его роли — например, то, как он выгоняет нерадивых студентов или как не может найти себе места в своем большом кабинете, когда сложные раздумья одолевают его,— складываются в живой, яркий человеческий образ. Он не всесилен, не всемогущ, но когда в больничном дворе он говорит матери, умоляющей: «Спасите дочку!» — «Мы сделаем все!» — обычные слова, которые говорят врачи в таких случаях, звучат не фразой, а обещанием, обеспеченным всем знанием, всем опытом, всем характером этого человека.

Когда по прошествии нескольких дней после просмотра, взявшись за статью, обращаешься к монтажным листам фильма, с удивлением видишь: Седову дано не так уж много текста, и это несмотря на то, что мы слышим не только его разговоры с собеседниками, но и его внутренний монолог. Однако Б. Ливанов так играет эту роль, так живет в этом образе, делая его крупным и значительным, что все сказанное и все стоящее за сказанным обретает вес и силу.

Б. Ливанов, повторяю, играет превосходно. И ему есть что играть. Не слишком ли поскупился сценарист и постановщик по отношению к другим врачам? Развитие их характеров почти неощутимо, некоторые из них существуют в фильме лишь в своем служебном качестве.

То есть как?

Ну, а тот, кто сонно и равнодушно докладывал о дежурстве, на котором состояние одного больного резко ухудшилось из-за его врачебной неумелости? Который чуть не был изгнан из клиники, но остался потому, что за него поручились товарищи. Разве он не запоминается? Запоминается внешний облик. Запоминается характерность, но не характер. Мы не можем догадаться, почему именно Олег Петрович, молодой врач, страстно увлеченный своим делом, заступается за своего антипода. И увлеченность одного и равнодушие, видимо, мнимое, раз за него так заступаются, другого скорее названы, чем раскрыты. Олег Петрович решается оспорить профессора, когда тот хочет изгнать доктора Филинова из клиники. Он даже находит в этом споре меткое слово. Но где и когда разглядел он в Филинове то, чего не видит ни Седов, ни мы? Это осталось за пределами картины. И вот именно этот человек, только что вызывавший осуждение коллег, да и наше тоже, дает свою кровь больному — запаса донорской крови оказалось недостаточно. Почему? Потому что хочет остаться в клинике и реабилитировать себя этим поступком? Нет, у него, видимо, есть более благородные мотивы. Но и они остались за экраном, и мы можем только гадать, почему товарищи снисходительнее к нему, чем профессор, за что они его любят, почему берут его под защиту.

Врач Мария Васильевна намечена определеннее других. Она принадлежит к числу тех врачей, которые никогда не привыкнут ни к чужим страданиям, ни к тому, что не всегда способны эти страдания облегчить. Она часто сердится на своих более молодых коллег: ей кажется, что они слишком легко относятся к своей профессии, слишком много шутят, слишком мало сопереживают то, что так остро переживает она. Мы понимаем, что ее коллеги не такие, какими они рисуются ей. А какие? Об этом можно только догадываться.

Когда профессор Седов говорит, что он не всегда и не во всем понимает своих сотрудников и учеников, мы ощущаем, что это черта его характера. Но то, чего не видит он, должны увидеть мы, иначе поступки останутся поступками без объяснения, за словами не будет видна мысль. Пройдет несколько дней после просмотра фильма, в памяти еще будут жить лица молодых врачей, но не характеры. Нет, совсем необязательно, чтобы еще один персонаж получил в фильме право на внутренний монолог, но очень важно, чтобы хотя бы один из помощников Седова как характер был исследован полнее и глубже.

Странное дело! Не запомнившиеся порознь, они запоминаются там и тогда, когда действуют вместе. В сцене операции, и особенно в тот напряженный момент, когда состояние больного внезапно и почти катастрофически ухудшается, действует великолепно слаженная группа людей. Групповой портрет по-настоящему удался.

Мне случалось присутствовать на операциях, подобных той, которая показана в картине. Среди многих сложных и разнородных впечатлений одно было, пожалуй, главным: вот где чувствуешь, как важна уверенность, что никто из товарищей не подведет тебя в работе, что каждый сделает все, и все, что он сделает, будет сделано наилучшим образом.

Это ощущение в фильме есть. И право же, это немало.

Один из самых важных моментов в фильме, как это ни покажется парадоксальным, даже не сама операция, которую так долго ждут, о которой так много спорят,— она показана в тех пределах, в каких это возможно в художественном кино, и в этих пределах показана достоверно,— а второй план, сопровождающий эту сцену.

Операционная перекрыта стеклянным колпаком: через него за ходом операции наблюдают молодые медики. Очень разные лица и очень разные взгляды: вот глаза, неотступно и пристально следящие за тем, что делается внизу; вот глаза рассеянные, полные мыслей, очень далеких от происходящего; вот глаза, которые то сосредоточиваются на том, что сейчас самое главное, то убегают к чему-то своему. И все-таки и для самых рассеянных и для самых старательных эта операция внизу лишь эпизод во множестве других эпизодов множества других учебных дней.

А для того, кто лежит на операционном столе, все, что происходит с ним, происходит на тонкой грани между жизнью и смертью, здесь решается его судьба, неповторимая, как судьба каждого человека. Настоящий врач — молод он или стар — не должен позволить, чтобы мысли об этой грани, по которой он проводит своего больного, парализовали волю, сделали непослушной его руку. Но и забыть об этом он не смеет, иначе не станет настоящим врачом.

Нелегкую задачу ставит фильм перед И. Смоктуновским. Математик Александр

«Степень риска»



Кириллов, которого он играет, тяжко болен. Роль строится на контрасте немощного тела и сильного духа. Ирония его героя, его афоризмы, его критическое отношение к медицине, которая покуда еще не может точно рассчитать своих шансов на успех, стихи, которые он читает, рассуждения о том, что он самой гибелью своей готов послужить науке,— все это отчасти подлинная сущность его характера, отчасти броня, воздвигнутая им против мыслей, которые не могут не одолевать человека, знающего всю правду о своем состоянии.

Все это сыграно И. Смоктуновским, да и есть ли что-нибудь, чего не смог бы сыграть этот актер. Но мне кажется, что все это прозвучало бы еще сильнее, если бы режиссер не поставил перед исполнителем, а исполнитель не принял бы задачу подробно сыграть болезнь. Нам достаточно того, что говорят о его болезни другие. Одышка и слабость могут быть едва обозначены, мы поверим, что Кириллов тяжко болен, убеждать в этом не нужно.

Здесь я предвижу вопрос, который, вероятно, возникал перед авторами фильма. Врач, больной, операционная... А может ли все это вообще быть предметом изображения в искусстве, особенно искусстве зримом?

Сомнения высказывались уже тогда, когда появилась повесть Н. Амосова. Приходилось слышать мнения медиков, что само обращение к этому материалу неправомерно для искусства, что оно раскрывает перед непосвященными ту

область, которая для их же блага должна оставаться недоступной для них. «Посторонним вход воспрещен!»

Аргументы такого рода можно понять, принять их нельзя. Из всех областей науки именно медицина была той, к которой раньше всех других обратилось искусство. Работа врача, в которой профессиональное неотделимо от этического, всегда привлекала и будет привлекать художников. Отменить или ограничить этот интерес невозможно — он был, есть и будет.

Важно только, чтобы произведение искусства, выражающее этот интерес, было бы не только достоверно профессионально (это в фильме есть, но чтобы убедиться, что это так, я не полагался на собственное суждение, а попросил вместе со мной посмотреть этот фильм известного хирурга), но чтобы оно порождало мысли, выходящие за рамки профессии.

«Мы сделаем все»,— говорит главный герой фильма, завоевавший наше доверие и симпатию. И вспоминая его слова, думаешь, как это важно и нужно, чтобы зритель вынес не только представление о том, как трудна и ответственна работа врача, но чтобы он ощутил, чтобы обещание «мы сделаем все» было бы всегда и в любой области обеспечено таким же обостренным чувством ответственности, как обеспечено оно, когда его произносит Седов.

Самому себе не хозяин

В. Дьяченко

«Дом и хозяин». Сценарий и постановка Б. Метальникова. Оператор А. Харитонов. Художник Г. Колчанов. Композитор А. Шнитке. Звукооператоры С. Литвинов, А. Ванециан. Редактор И. Сергиевская. «Мосфильм», 1968.

Не задалась жизнь Егору Байневу, мужику работящему, сметливому, небалованному,— а виновных вроде бы и нет. Немногого хотел он от жизни — ни больших денег, ни почета, хотел спокойно жить в родном краю, в своем дому, любить жену, растить ребят, работать, где велят, получать, сколь заработано... Да не получилось. Пришлось уйти из села, от семьи на заработки, а там — пошло, покатилось, все одно к одному, к худому концу. А все потому, что дубовый листок оторвался от ветки родимой и вдаль покатился он, ветром осенним гонимый... Судьба?..

Ладно, судьба. Словечко емкое, да маловато нам его. Понять хочется, в чем причина, что за сила привела честного работягу Егора Байнева на склоне лет его к разбитому корыту. Ведь если не затем рассказал нам Б. Метальников судьбу своего героя, то зачем же еще? Не праздный интерес разбужен: автор недвусмысленно дал понять, что перед нами не завихрения одной непутевой жизни, а явление социальное, типическое, при всем своеобразии человеческих качеств героя и выпавших на его долю бед и неурядиц.

Начать с того, что вернулся с войны Егор в родимые Осинушки и уже на третий день после сладкой встречи с любимой женой от нее же и узнал, что обманутая слухами о гибели Егора, напуганная безнадежным бабьим одиночеством, приняла она, хоть и ненадолго, в свой дом как мужа чужого мужика... А всего-то было ее вины — в неведении...

«Дом и хозяин»



Но умен и добр Егор Байнев, не в пример многим. Забыть не сумел, но понял и простил невольный бабий грех. В охотку, не по неволе впрягся в работу, себя не жалел. Ожидая должного воздаяния за труд, планировали они с женой Анной простые радости тех лет: корову купить, чтоб ребятишки без молока не сохли, избу новую, просторную поднять, чтоб было, где детей учить, растить, а там, глядишь, и внуков...

Не сбылось. Осенью получили Байневы за шестьсот пятнадцать трудодней на пятерых едоков на всю осень, зиму и весну один чувал зерна.

Где уж тут корова? Какая уж тут изба? Тут — как детей прокормить, самим протянуть, да еще обуться-одеться, да налогу несусветную сумму заплатить.

И вот выпросил Егор у председателя отпускную бумажку, в тоске и ярости посек под корень цветущий сад — и ушел на заработки.

Что ж, все — правда. Горькая нестерпимо, но — правда.

Благородна задача эта для художника: в сложносплетении нашей жизни выделить нить такой судьбы, которая привела бы зрителя к трудным, но при всем этом нужным и важным для каждого размышлениям об уроках недавнего прошлого. И мы, преодолевшие многие беды, имеем гордое право говорить о себе только правду. Не намеками да упрека-

ми, а вот так — по полной. Мы поймем художника, поставившего своего героя в экстремальные условия острого опыта — в социальной драме акварелька и карамелька воспринимаются как оскорбительная ложь. А зритель наш достаточно умен, чтобы не распространять обобщения на вся и всех. Он знает, что зигзаги человеческой судьбы никогда в точности не повторяют пути социального явления. У автора была своя цель, и он ее точно сформулировал: «Исследовать конкретную судьбу человека и объяснить, был ли он счастлив, живя в городе, и почему... А тот печальный факт, что он ушел не по доброй воле, а в силу известных обстоятельств, это, я считаю, не вина его, а беда».

Автор прав: социальные проблемы средствами искусства не решаются. И до сих пор в нашем пересказе автор крупно не погрешил ни против правды жизни, ни против правды характеров, не нарушил законов, им самим для себя установленных.

Так вот, не по доброй воле ушел Егор из родных Осинушек. И, полагал он, ненадолго: заплатить бы налоги, заработать на корову, избу новую поднять — и хватит, тогда можно и вернуться к семье. А впрочем... В сценарии Егор говорит: «Ведь ненадолго, один сезон только». Из фильма эта важная фраза выпала, и тем крепче запомнились слова Егора, сказанные им жене позже, год с лишним спустя:

— Знаешь, Нюр, мне как-нибудь до смерти неохота жить... Ну сама посуди, четыре года как война окончивши, а мы все как-нибудь... Нет, Нюра, от того, что я надумал — не отступлю... Хватит, повертела мной судьба, теперь мой черед.

Сильно сказано, запоминается... Но все-таки, что он, Егор, надумал? Переждать, перебиться, прорехи в хозяйстве залатать? Или зашибить такую деньгу, чтоб, вернувшись, все село поразить? Или, найдя свое место в жизни, в себе утвердиться? Вперед забегая, придется сказать: вот этот первичный психологический посыл всех дальнейших поступков Егора так до конца фильма и остался непроявленным, и не по оплошности, не случайно! Но об этом — потом...

А пока что автор рассказывает нам, и теперь уже не всегда убедительно, о том, как вопреки добрым и разумным планам мужика неведомая и ему и нам сила отбрасывала Егора все дальше и дальше от семьи, от родных Осинушек — сперва на недалекие путейские работы, потом в северные леса, на лесоповал, где за усердный и тяжелый труд вальщика ему щедро платили и деньгами и уважением; но вот поманил его дружок рублем подлинней, и оказался он, хлебопашец, в океане, на рыболовецком сейнере, отрываясь все дальше и дальше и духовно и физически от жены, детей, Осинушек...

Так прошло девять долгих лет. Много денег заработал за это время Егор, в Осинушках у Байневых появился новый дом, и корова при нем — все вроде бы исполнилось, что было намечено, не было только счастья. Умерла, не дождавшись сына, мать Егора, охладела к нему жена, выросли дети, не приученные уважать столь долго отсутствующего отца... Да и сам он отбился от дома, избаловался, стал погуливать... И неизвестно, чем бы кончил Егор, но вот в один прекрасный день автор вызвал его радиограммой на свадьбу дочери. Охваченный запоздалым и мало убедительным для такого характера раскаяньем, долго не спит Егор в тесном кубрике сейнера, все перешептывается с дружком, таким

же невольным бродягой, о деревне... Нагруженный подарками, в габардиновом плаще и не иначе как на такси примчался, наконец, Егор в неузнаваемо изменившиеся Осинушки и никого не застал в своем так дорого оплаченном доме: жена уехала с дочерью и зятем на целину, сын — в техникум... считай, распалась семья. Один в заколоченном доме, горестно задумывается Егор Байнев...

О чем?

О вине своей?

О беде своей?

О будущем, вероятно, одиноком и безрадостном?

Фильм кончается как бы многоточием, приглашающим нас не только к раздумью, но и к известной самостоятельности выводов.

Воспользуемся этим приглашением.

Скажем сразу и прямо, что фильм Б. Метальникова не ставит, не открывает и уж тем более не решает никакой новой для нас социально-психологической проблемы. Да автор и не пытается уверить нас в этом — мы уже цитировали высказывание Б. Метальникова, которым заключалась публикация его сценария. Вот лет десять назад тема фильма могла бы стать явлением заметным. С тех пор взгляды социологов на миграцию сельских жителей далеко ушли от набора привычных стереотипов и расхожих мнений. Теперь уже вряд ли кто осмелится всерьез сетовать по поводу переселения людей из сел в города и уж тем менее — упрекать их в этом. Такая миграция была практической хозяйственной необходимостью для страны. Серьезные социологи теперь уже не стесняются признавать закономерным и морально оправданным естественное стремление человека искать, где ему лучше. Опыт показал, что препятствовать этому невозможно, остается только создавать такие условия, чтобы интересы личности и общества совпадали как можно ближе.

(Призадумаешься: как легко и просто сейчас эти слова и проговариваются и пишутся! А ведь острей ножа была проблема. Поистине, довлеет дневи злоба его, как говаривали древние мудрецы,— вот уже и кинематограф не всегда поспевает схватить суть и смысл перемен. Видно, глядеть нужно не только назад, но и вперед, видно, смелости надо иметь поболее. Прикинем: год с лишком делается сценарий, более года — фильм, плюс время на тиражирование... В самом лучшем случае три-четыре года проходит, пока то новое, что автор подметил в жизни, проекторы отбросят на экран. Новое? А зритель холоден: вчерашний день — уже решено, остыло, перегорело. У него, у зрителя, теперь уже иное кричит, болит и требует решения.)

Итак, сама жизнь сняла все внешние признаки социально-психологической проблематики фильма. И хотя у Б. Метальникова все же ощущается некий привкус (в сценарии — больше, в фильме — меньше) морального осуждения «дезертирства» Егора, и в своей беседе по поводу постановки фильма он сказал, что Егора все-таки имеют право осудить те, кто «принял свою трудную судьбу в деревне и не уклонился от нее, как Егор»,— сейчас мы не станем оценивать эту авторскую интонацию; скажем лишь, что нам она кажется не очень-то последовательной.

Автор прав в главном — вопрос о счастье всегда был проблемой всех проблем, а тем более в искусстве. Вот и попытаемся понять, памятуя о самозадаче автора, почему же честный, работящий мужик Егор Байнев несчастлив, заслу-



жил ли он это, и верна ли авторская метода исследования судьбы героя.

Логикой характеров и положений поверим фильм.

Ладно, могу принять как данность упорное нежелание Анны Байневой уехать к мужу даже после того, как умерла свекровь, а дети выросли, хотя такое поведение замужней и детной женщины — явление редкостное, а потому должно быть прочно замотивировано.

Ладно, готов простить странноватую бесхарактерность Егора в этом наиважнейшем для него жизненном вопросе, хотя такому мужику, каков у Метальникова и актера И. Лапикова Егор Байнев, совершенно несвойственно девять лет терпеть тяжкую, материально невыгодную жизнь на два дома.



Ладно, согласен поискать объяснения, почему Егор оказался неспособным на оседлую жизнь вне села и вместе с тем неоправданно медлит с возвращением в свои Осинушки.

Одного нельзя понять: чего он хочет, Егор Байнев, чего добивается, ради чего идет на риск потерять семью, опору, фундамент жизни?

Ведь он умный, Байнев. Он такие мыслишки походя выдает, до которых дай бог каждому в свое время додуматься.

Он и крепкий, Егор: прошел огни, воды и обиды, а не ожесточился, не озверел; прошел самое трудное для мужика испытание: волюшкой вольной, и не испохабился, не запил.



Он реалист и практик, Егор, отвлеченностями голову себе не забивает, действительность воспринимает как стихийный диалектик.

И надежный он человек: готов от живота оторвать, на лапше и каше тянуть, чтоб лишнюю копейку домой послать... Это ж ангелом надо быть, чтоб,

вернувшись из многомесячного рейса, не в кабак с ребятами пойти, а на почту перевод отправить!

Так почему же он при этих, прямо сказать, завидных достоинствах, ведет себя так непоследовательно, нетвердо, нерешительно? И в городе не желает осесть, как сделали миллионы его сотоварищей по жизненному пути, и в село не возвращается, где ждут его, где есть новая изба и корова, где уже не командует придурковатый Прохор, где столько и натвердо изменилось к лучшему?

Может, мечется душа Егора, рвется пополам между неистребимой мужицкой страстью к деньге и имуществу, хозяйству и столь же сильной привязанностью к родным пенатам?

Но этого автор не показал.

Хочет Егор доказать всем Осинушкам вкупе с окрестностями, каков он есть человек, какую деньгу зашибает и каково способен семью обиходить?

Мелковато для известного нам Егора. Короткая пружина для трезво мыслящего мужика. Да и может ли эта страстишка перешибить привязанность к земле, семье, твердой почве?

Или замыслил он сам «своей судьбой повертеть», высоких степеней достичь, что при его трудолюбии и смекалке было бы, в общем, не так уже недостижимо?

Но ничего, слава богу, он не предпринял для этого.

Так, может, уходил хозяин все дальше и дальше от дома своего, гонимый не поэтически абстрактным «ветром осенним», а совершенно реальной неудовлетворенностью, жаждой самоутверждения?

Эх, если б так! Какая психологическая целина была бы поднята! Какими новыми гранями повернулся бы характер Егора, достаточно точно заявленный для этого!

Я уважаю Егора Байнева, героя Метальникова и артиста Ивана Лапикова, каким он предстает в первой трети фильма. Не хочется думать, что только деньга манила его все эти девять лет труда и скитаний. А неудовлетворенность — надо ли объяснять, какая это страшная сила, благословенная, равно как и треклятая, — в зависимости от того, куда и зачем бросает она нас...

Но нет, анализ этого психологического механизма в задачу автора не входил. Егорова фраза «повертела мной судьба — теперь мой черед» повисла в воздухе, не подтвержденная ни одним поступком. Плывет Егор по течению: там, говорят, хорошо, да и там, сказывают, неплохо...

Не мономанию ищу я в герое, ищу стержень души. Достаточно прочный, чтобы выдержать нагрузку характера крупного, сильного и неоднозначного. И не надо мне доказывать, что в нормальном человеке нет изолированных черт и качеств, абсолютно доминирующих над прочими. Но в каждом характере есть одно главное, сильнейшее, которое объединяет и ведет за собой родственные, хотя и не совпадающие, которое борется в нас с противоположными и побеждает, раз оно сильнее.

Нет в Егоре Байневе вот такого стержня души, нет в нем внутренней борьбы.

Но почему?

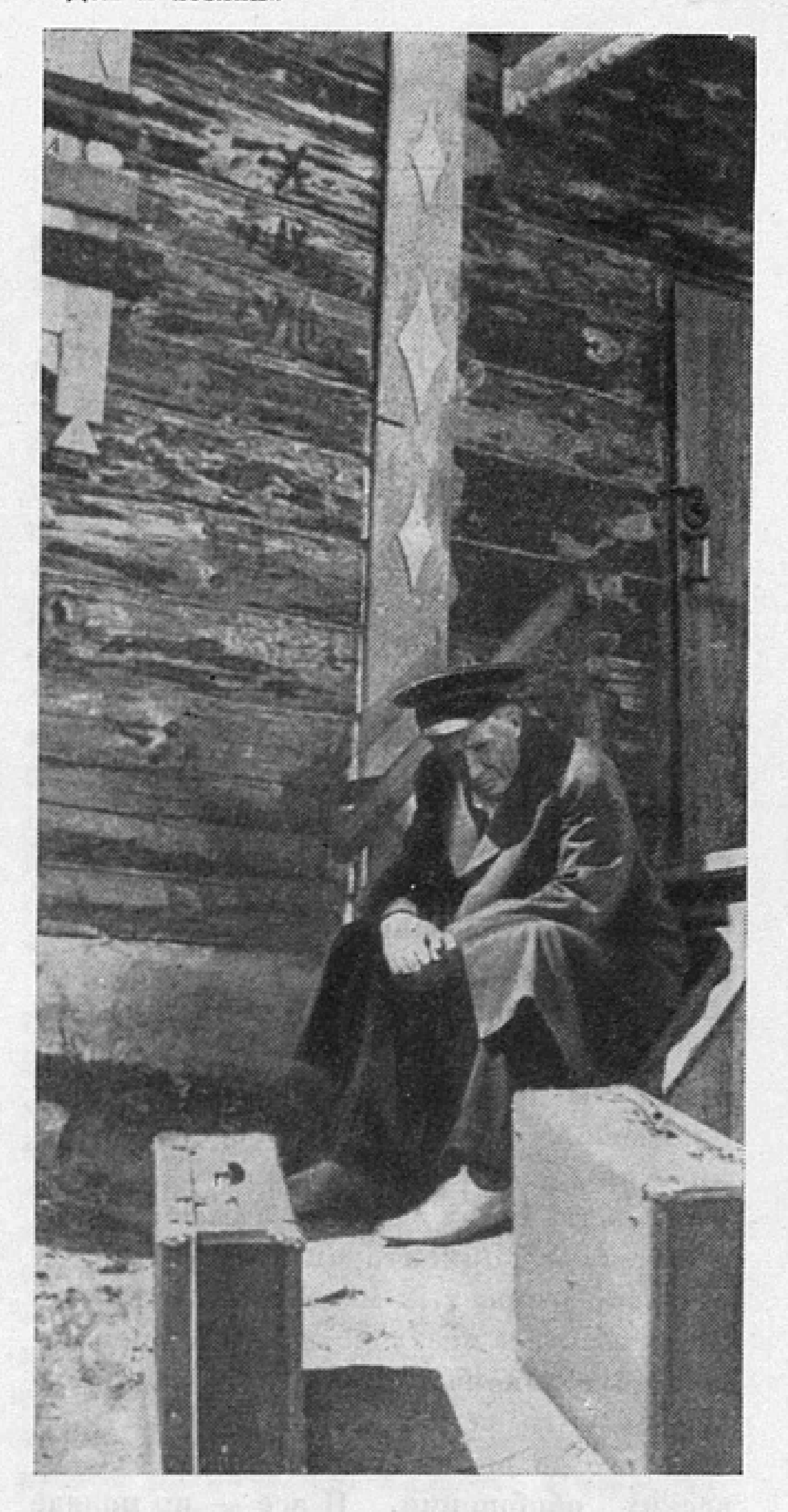
Ведь столько возможностей в этом характере, столько энергии в начальном посыле...

И тут приходит в голову мысль неприятная, обидная, может быть, спорная, но неотвязная.

Да, наверно, Егор Байнев таков, каким велел ему быть автор.

А потому вся драматургия сценария и фильма не сходится к финалу, как к за-

«Дом и хозяин»



вершению темы, а вырастает из него, как из заранее заданной точки.

Клинообразная драматургия.

Отсюда — приблизительность многих сюжетных и психологических мотивировок: все усложняющее, лишнее для подготовки финальной ситуации и финального состояния безжалостно отсекалось. Эмоциональное состояние Егора и Анны в переломные моменты подменялось родственными, но ослабленными, неточными их подобиями. Правдоподобие вместо правды.

Отсюда отсутствие скрещения тем, бедность психологической нюансировки.

Отсюда троекратные попреки Егора жене, без серьезных оснований, походя,— не по-мужски. Зачем? Для финала — такого Егора, действительно, не стоит дожидаться.

Отсюда множество авторских перстов указующих, предусмотрительных разъяснений впрок, на будущее: тут и дубовый листок, непохвально оторвавшийся от ветки родимой, и реплики Анны: «Да уши ты мне прожужжал с этой зарплатой... ведь только лошадь одна за корм работает... надо, чтоб работа была по душе... Подменили тебя там, что ли?» Но подумаем: да так ли, о том ли, теми ли словами будет говорить жена, желающая вернуть мужа домой и понимающая, отчего он оттуда ушел?

И становится ясным, наконец, что даже те вроде бы очевидные осложнения в судьбах героев в конечном счете облегчают автору главную задачу: свести все сюжетные линии, все характеры к предопределенному финалу, вся суть которого с избытком исчерпывается древней мудростью: счастье в нас, а не вокруг да около.

«Действующие лица в драме, независимо от желаний драматурга, должны поступать в соответствии с законами их индивидуальной природы и социального окружения. Они должны следовать велению их собственной судьбы, а не какой-либо другой, произвольно навязанной им автором...»

За поучительную цитату прошу извинить, но лучше Горького тут не скажешь. Слово точно к месту.

Подтверждает это и драматургический строй фильма.

Известно, что движет драму: перепад страстей, борьба противостоящих сил, несовпадение желаний и свершений. После отъезда Егора из села все эти могучие двигатели отключаются один за другим. Неясные по цели чисто словесные стычки с женой и детьми заменить их никак не могут. Приезд Егора на похороны матери, эпизод сам по себе глубокий и важный, мог бы вдохнуть новую силу в развитие драмы, но и тут верх взяла функциональная заданность, авторский расчетливый курс: к финалу напрямки, никаких отклонений. В этом эпизоде самое бы время нам, зрителям, узнать, как относятся односельчане Егора к новой линии жизни его: завидуют? осуждают? равнодушны? Да и где, как не на поминках, могла бы пробиться в беседу прямая формула правил правильной жизни? Не пришлось бы драматургу подсказывать нам настроение односельчан косвенно, устами Анны, не пришлось бы гадательно рассуждать о них за пределами сценария, в авторском комментарии к нему. Прямой разговор о простых максимах житейской философии, к месту начатый и на высокой ноте законченный,— вот что могло бы осветить финал светом правды, поднять его до высот социально-психологических обобщений. И все — по правде жизни, без натяжки!

После сцены тризны развитие действия и движение характеров окончательно замирают. Авторский диктат становится все жестче. И то сказать: наутро после похорон и тризны драматург не предложил нам ничего серьезней похмельной стычки Егора с сыном по поводу школьных отметок! Не говоря уж о том, что приносит нам смерть близкого человека, матери,— ведь смерть изменила семейные обстоятельства Байневых, перед новыми задачами поставила, а об этом ни слова! Вместо житейских разговоров — семейная стычка по мелочи... Но и того хуже: семья Егора после этого вовсе выпадает из фильма, а самому Егору далее просто повода нет меняться ни к лучшему, ни к худшему, хотя впереди чуть ли не треть фильма. Остается сделать то, что и сделано: мелкими порциями ситуационных допингов поддерживать угасающий интерес зрителя, уже не ожидающего никаких внутренних сломов и поворотов в судьбе героя...

В этом ощущении меня, к сожалению, убеждает и поддерживает Иван Лапиков. Нет, выбор режиссера был снайперски точен. Но Лапиков — актер необычайно отзывчивый на внутреннюю правду сюжетной ситуации, ею он и живет, а от натяжек блекнет. Он не умеет исполнять свою роль — большую ли, маленькую — концертно, в расчете на одномоментный эффект. Он играет всегда жизнь и судьбу. Таков И. Лапиков в первой части фильма. Сильно и ровно, все на подъем, ведет он свою партию и ничто не сбивает его с верной ноты. Но как только жизнь его героя лишилась внутренней логики, смысла и страсти, сработал индикатор правды большого художника, и талант его повернулся против авторской концепции «дубового листка», против стремления перевести все сложности и радости жизни только в одну плоскость.

В фильме часто не используются наивыгоднейшие краски — ведь как бы сыграл на характер Егора неизбежный для рыбаков азарт работы! Но и тут упрощение: вместо тяжелого, но втягивающего рыбацкого труда мы видим длинный перекур и слышим необязательные разговорчики, к тому же завершенные весьма сомнительного смысла репликой «правильного рыбака».

— ...Чего тут... принесло тебя? Учишь вас, червей земляных, учишь, а положиться нельзя... Как кубышку накопил, так — тьфу!

Стало быть, Егор — он и рыбак неправильный, неполноценный: не в сих, не в этих, середка на половинку. А почему? Откуда она, эта асоциальность, отсутствие внутренней потребности в общении, дружбе, привязанности, артельности — всего того, что в море на вес золота?

Не объяснено, не доказано.

В таком драматургическом строе необязательной вставной новеллой ощущается история егоровых отношений с Зинкой, а сама она воспринимается как некий дубль-вариант «дубового листка», оторвавшегося от той же «ветки родимой»... И есть нечто двусмысленное в этом сентиментальном совпадении...

Пущенная, как пуля опытного стрелка, драма беспрепятственно приближается к предопределенной цели. И все более проясняется главная забота автора: тщательно соблюсти равновесие всех противостоящих сил, чувств, событий и мыслей. Задача — неосуществимая без авторского насилия над характерами и обстоятельствами.

Все было б ясней ясного, имей мы дело с холоднокатанной продукцией мастеровитого умельца. Но ведь это не так! Сказать по чести — нет, пожалуй, в нашей кинематографии автора, столь преданного психологии, темам, проблематике и отрадам сельской жизни, как предан им кинодраматург и режиссер Будимир Метальников. Холодными руками их не поднять, дачные, примерно-приблизительные представления на экране не оживут, только точное знание, душевная приверженность и общность вызовут ответный отклик. Не для подслащивания пилюли все это пишется — для справедливости меры и веса.

В картине ощущаются и натянутый нерв, и пережитая боль, и родственные чувства автора к своему герою. А рядом со всем этим, внахлест на него — и авторские поблажки самому себе, и откровенный расчет на эффект, а кое-где просто измена хорошему вкусу. Никуда ведь не деться от того обстоятельства, что фильм «Дом и хозяин» поставлен режиссером Б. Метальниковым по сценарию кинодраматурга Б. Метальникова. И как бы критик ни хитрил, ему не миновать порознь оценивать замысел и исполнение; драматургию сценария — и ритмический строй фильма; характеры — и актерское их воплощение...

Скажем сразу, сценарный материал был богаче оттенками мысли и чувства. Удивляет необычная в современном кинематографе однозначная невыразительность второго плана, обстановки, фона действия. Режиссер оперирует набором знаков, не очень прочно связанных в единую систему: лес — знак, сейнер — знак, заколоченный дом — знак. Резкость монтажных стыков не соответствует образному строю фильма, и догадываешься, что этой хлесткостью маскируется ритмическая вялость. Интересно и показательно, что в фильме почти нет пауз, в фильме, герои которого мучительно решают трудные жизненные проблемы! Может быть, еще и поэтому финальная пауза кажется фатально предрешенной.

В фильме есть сцены, где драматическая и постановочная неправда бросается в глаза. И беда вся в том, что именно из-за своего соседства с живым и верным чувством они производят действие вдвойне разрушительное. Вспомним сцены на почте, в магазине, где

милые рядятся, душу тешат: то ли шубу покупать, то ли шкаф зеркальный? Или — диких лесорубов, вкушающих ресторанную цивилизацию... Неточность положения, мистическая фальшивинка, неловкость мизансцены — не так уже страшные порознь, но наслоенные одно на другое — разрушают веру в истинность происходящего; хуже того — доверие к другим авторским решениям.

Странное дело, так много авторских усилий потрачено на объяснение всех сюжетных поворотов, прояснение всех душевных движений героя, а главные загадки так и остались неразгаданными: загадка личности, загадка человеческой судьбы. Автор задался целью «исследовать конкретную судьбу человека... объяснить, был ли он счастлив... и почему...». Но исследованию противопоказана предвзятость.

Создатель Егора Байнева дал ему жизнь, но не дал герою возможности строить ее по-своему.

Фильм, объединяющий народы

Владимир Беляев

«За вашу и нашу свободу». Авторы фильма Леонид Махнач и Людвик Перский. В фильме использованы съемки советских и польских фронтовых операторов, а также материалы архивов Польской Народной Республики и СССР. Современные съемки И. Гутмана. Автор текста К. Малцужинский. Режиссер по монтажу В. Казмирчак. Композитор В. Гевиксман. Звукооператоры И. Гунгер, Я. Калиш. Редактор кинолетописи С. Притуляк. Редактор Е. Феоктистова. Центральная студия документальных фильмов и Польская студия кинохроники, 1968.

Мне часто доводится бывать в Польской Народной Республике, и каждый раз я надеюсь встретить там человека, память о котором сохранилась у меня с детства. В те далекие двадцатые годы я жил в Каменец-Подольской советско-партийной школе, только что преобразованной из военно-политических курсов, созданных еще во время гражданской войны. От нашего древнего пограничного городка, очень полюбившегося ныне работникам многих киностудий за исключительную природу и памятники старины, до границы с буржуазной Польшей и захваченной румынскими боярами Бессарабией было всего пятнадцать километров. И, пройдя быстрым шагом каких-нибудь два с половиной часа до пограничного села Исаковцы, где был стык трех границ, мы, комсомольцы двадцатых годов, могли собственными глазами, не по учебникам «политграмоты», а воочию видеть мир капитализма. Расхаживали по сопредельному берегу речки Збруч, под белыми хатками села Окопы Святой Тройцы польские жандармы, подъезжали почти к самой воде в лакированных фаэтонах на шинах-«дутиках» расфранченные помещицы, а иной раз и настоящие графы и князья и подолгу лорнировали «страшный» советский берег. А когда на том, еще чужом, противоположном берегу то и дело вспыхивали стихийные народные демонстрации







и взвивались над Збручем алые знамена, охранники так называемого «санитарного кордона» пускали в ход резиновые дубинки и разгоняли демонстрантов. Берег пустел. Это была зримая наука классовой борьбы, дополняющая те политические знания, которые получали курсанты в голубых буденовках за партами совпартшколы. Они съехались после демобилизации из разных концов Подолии, из частей Червонного Казачества, из 24-й железной Самарской дивизии, от Комитетов незаможных селян, чтобы, овладев знаниями, укреплять Советскую власть и первые коммунистические ячейки на тревожном пограничье, где каждую минуту снова могла вспыхнуть война. Ведь рядом, повторяю, был капиталистический мир.

И вдруг никем не ожидаемый, в один из солнечных августовских дней 1924 года на заросшем подорожником дворе совпартшколы появился гость оттуда — капрал польской армии и сын старого рабочего варшавского предместья Воля — Фецек. За несколько дней до этого, не вытерпев издевательств самодура-командира, он перебежал польско-советскую границу. После быстрой проверки чекисты-пограничники направили его для трудоустройства в «Комборбез» (так называлось тогда учреждение по борьбе с безработицей), а «Комборбез», зная о том, что совпартшколе нужен повозочный и конюх, прислал его к нам.

Коренастый весельчак, в униформе польской армии со споротыми нашивками, Фецек быстро прижился в совпартшколе. Его полюбили курсанты и преподаватели за то, что он был настоящий трудяга, отлично ухаживал за парой каурых коней, привел в образцовый порядок запущенную конюшню. Но самое главное — за его понятливость, за его славянский характер, за его умение быстро сориентироваться в новой для него обстановке и принять сердцем Советскую власть, которая до недавнего времени была знакома ему понаслышке. Вечерами, засыпав корму своим питомцам и помывшись до пояса студеной водой у артезианского колодца, Фецек подсаживался на краешек длинной скамеечки у ворот к отдыхающим курсантам, постепенно ввязывался в общую беседу и, как правило, поначалу безбожно путая польские слова с русскими, говорил о своей родной Польше:

— Вы что думаете, Польша это всякие Замойские, Радзивиллы, Потоцкие, наша аристократия с ее слугами-министрами, жандармами, полицией да тысячами провокаторов, вроде того Цеховского, что выдал в руки властей, хотя и офицеров, но коммунистов, Багинского и Вечоркевича? Настоящая Польша — это польский работник и хлоп! Их миллионы, а тех-то дробинка, капля в широком рабочем море. И когда настанет новая свободная Польша, хлопы и работницы дадут по шеям этим паразитам, как в свое время дали вы, и тогда будет и на нашей земле настоящий пожондек! Будет, это я вам говорю, Тадеуш Фецек з Воли!

Всякий раз, бывая в Народной Польше, радуясь ее новым и новым успехам, я вспоминаю эти далекие августовские вечера и уверенный голос Тадеуша Фецека, умевшего заглянуть в сегодняшний день. И все жду: авось повстречаю его.

Я вспомнил его в темном просмотровом зале сразу, как только начали демонстрировать новый документальный фильм «За вашу и нашу свободу» Леонида Махнача и Людвика Перского.

Это не просто новое произведение документального киноискусства. Это

прежде всего свидетельство того, как изменился политический климат мира за полвека существования Советской власти.

Уже начальные кадры фильма — совместные бои советских и польских войск за освобождение Вроцлава, Сандомира, битва под Ленино,— воскрешая события Отечественной войны с гитлеровцами, убедительно подтверждают слова дикторского текста польского журналиста Кароля Малцужинского:

«За нашу и вашу свободу погибали в Польше русские солдаты и поляки на советской земле... После боя под Ленино здесь, в Белоруссии, начало свой боевой путь созданное в Советском Союзе польское войско. Первый раз в истории солдат регулярной Польской армии встал здесь плечом к плечу с советским солдатом».

Я намеренно выделяю эту фразу, ибо в ней и запев и глубокое философское обобщение того, что видит зритель.

С документальной точностью Леонид Махнач и Людвик Перский восстанавливают кадры гитлеровского нападения на Польшу в сентябре 1939 года, бои на Вестерплятте, показывают отряд майора Хубаля — последних солдат сентября и первых партизан оккупированной Польши. И текст «не будет в Польше дня без выстрелов по врагу» является правдивым посылом в будущее действие.

А человеческая память, разбуженная этими кадрами, восстанавливает те дни, напоминает, как сидели многие советские люди с первого сентября 1939 года у зеленых глазков радиоприемников, ловили радиостанцию осажденной Варшавы, слушали тревожные сигналы «Надходзе! Надходзе! Пшишед!», которыми польский диктор сообщал о приближении гитлеровских бомбовозов, и слышали голос отважного мэра польской столицы Стажинского, призывавшего к сопротивлению.

Помню, вскоре после поражения Польши Николай Тихонов прочел мне в своей ленинградской квартире на Зверинской полное предвидения стихотворение, которое кончалось словами:

...Мы свой урок еще на партах учим.
Но снится нам экзамен по ночам...

Да, в предвидении большой войны мы учили еще в том сентябре уроки, но чувствовали и днем и ночью, что недалек тот день, когда придется и нам, как бы каждый из нас ни желал мира, сдавать экзамен на прочность советского строя, на стойкость характера советского человека и его преданность Родине. И в те же примерно дни, когда во Львовском театре оперы и балета торжественно отмечалась очередная годовщина великого поэта Польши Адама Мицкевича, советский писатель—делегат из Москвы— Лев Никулин, заканчивая свое приветствие, воскликнул:

— В бессмертии Мицкевича— бессмертие польского народа!

Слова эти потонули в громе аплодисментов. Каждый понимал, что это не просто ораторский прием, а выражение подлинных чувств миллионов советских людей к трагедии польского народа в то самое время, когда в семидесяти километрах от Львова, у берегов Сана, уже стояли гитлеровские танки с расчехленными орудиями. И пусть припомнят то время и этот возглас Льва Никулина враги польско-советской дружбы, которые в мартовские дни 1968 года в Варшаве попытались обратить творчество Мицкевича и его «Дзяды» в оружие антисоветской пропаганды. Забегая далеко вперед, я вспомнил об этих происках наших общих врагов еще и потому, что фильм

«За вашу и нашу свободу», глубоко интернациональное произведение киноискусства, объединяющее соседние народы, вместе с тем является, на мой взгляд, блестящим доказательством того, как может работать кино в области активной контрпропаганды, разоблачающей козни наших врагов, многочисленные идеологические диверсии Запада, направленные к тому, чтобы рассорить народы и страны, ставшие на путь социализма. В чем смысл этих идеологических диверсий, которые пытаются вбить клин между нами и новой Польшей?

Прежде всего в том, чтобы вытаскивать на свет божий все то, что нас разъединяло в прошлом, муссировать это любыми способами и в то же самое время замалчивать все то, что на разных этапах истории сближало народы. Замалчивать Грюнвальд и дружбу Пушкина с Мицкевичем. Не напоминать о духовных связях и близости декабристов с польскими революционерами. Любым путем утаивать те факты, что на баррикадах Октября сражались польские революционеры двадцатого века и прославленный полк «Красная Варшава». Предавать забвению тот знаменитый исторический факт, что среди первых защитников Советской власти было 90 тысяч поляков.

Можно себе представить, с каким зубовным скрежетом встретят появление на экранах фильма «За вашу и нашу свободу» доживающие свой век деятели польской эмиграции в Лондоне во главе с показанным в фильме генерал-предателем Владиславом Андерсом. Как злобно прореагирует на него центр польской реакционной эмиграции в Париже — пресловутая «Культура», окопавшиеся в Соединенных Штатах Америки клевреты отдавшего недавно богу душу Миколайчика и другие враги свободной Польши. Каждый кадр этого фильма бьет не в бровь, а в глаз. Режиссеры Леонид Махнач и Людвик Перский в этом фильме прежде всего бойцы идеологического фронта.

Авторы фильма показывают прилет в Москву премьера польского эмигрантского правительства Владислава Сикорского, его переговоры с советскими руководителями о сотрудничестве в борьбе с гитлеровской Германией. Военный деятель буржуазной Польши Владислав Сикорский нашел в себе мужество понять, что интересы Польши и СССР в борьбе с Гитлером едины, и договориться с советскими руководителями о единстве в борьбе с фашизмом.

В фильме говорится: «Не все зависело от Сикорского. Два года спустя он погибнет в авиационной катастрофе над Гибралтаром. Обстоятельства его гибели окутает зловещая тайна».

Сказано не все! А между тем уже сегодня в Польше, да и в других странах есть обширная литература, которая доказывает, что к гибели Сикорского имеет прямое отношение британская разведывательная служба «Интеллидженс сервис». Его убрали, заменив Андерсом, Рачкевичем, Станиславом Цат-Мацкевичем и другими антисоветски настроенными политиками, потому что Сикорский был неугоден Черчиллю.

Могу подтвердить это и маленьким фактом из своего собственного жизненного опыта. В тот день, когда по радио было объявлено, что Сикорский погиб, я приехал с Карельского фронта в Архангельск. Вечером на проспекте Павлина Виноградова встречаю пьяного в стельку знакомого капитана «Ройал Арми», то есть королевской армии Великобритании, Лаутона. Этот лысый коренастый капи-

тан еще до начала первой мировой войны был преподавателем английского языка в Военно-морской академии в Петербурге, достаточно хорошо владел русским и любил после нескольких рюмок декламировать «Крокодила» Корнея Чуковского. Встретив меня на дощатом тротуаре Архангельска, капитан Лаутон распростер объятия и сказал:

— Можете радоваться и поздравить нас, мистер Беляев, мы рассчитались с генералом Сикорским...

Подобная откровенность была очень редким явлением для английских разведчиков на Севере.

Предполагаю, что главной ее причиной, кроме большой доли алкоголя, принятого Лаутоном, было и то, что он слабо разбирался в сложных взаимоотношениях между деятелями польской эмиграции и, в частности, между Сикорским и Андерсом. Ему было известно, что мы, советские люди, решительно не одобряли уход польской армии на Ближний Восток, когда развертывалось историческое сражение под Сталинградом. И зная также, что Советской стране никогда особенной радости не доставляли генералы буржуазной Польши, Лаутон решил «потешить» меня этой вестью...

Хорошо показано в фильме рождение первой дивизии имени Костюшко под командованием генерала Зигмунда Берлинга, ее боевые действия под Ленино, вхождение в освобожденный Люблин. Герои партизанского движения Гжегож Корчинский, Мечислав Мочар и другие выразительно запечатлены в фильме. Последующие кадры объясняют, почему так трудно было форсировать Вислу и помочь восставшей Варшаве измотанным в боях советским и польским воинам.

Интересно новеллистическое построение фильма. Его авторы свободны от хронологического плена и легко, не утомляя зрителя, перебрасывают действие от близких нам событий к далекому прошлому. «Обложка» фильма перед заглавными титрами показывает трогательные сцены, посвященные памяти погибших героев Отечественной войны. Затем действие обращено к первым дням сентября 1939 года. Гитлеровское вторжение в Польшу. Возникновение партизанского движения. Рельсовая война. Усиление гитлеровского террора. Рождение польской дивизии имени Костюшко на советской земле и речь генерала Зигмунда Берлинга, первого ее командира.

Надо сказать, что когда смотришь фильм, все время вспоминаешь о подвиге польских и советских фронтовых операторов, которые, зачастую работая под вражеским огнем, рискуя жизнью, оставили для истории совершенно уникальные кадры. Некоторых из кинооператоров мы видим на экране, и это «обнажение приема» тоже воспринимается как должное. Вот кинооператор и участник Варшавского восстания Роман Банах снимает в осажденном городе подземные проходы. А вот монтажер Вацлав Казмирчак несет под огнем в той же Варшаве отснятую Банахом пленку.

Пройдут годы, и Казмирчак, чудом оставшийся в живых, станет монтажером фильма «За вашу и нашу свободу».

Фильм движется, и мы видим на экране коллегу Казмирчака — советского кинооператора Владислава Микошу. Где он только не побывал за годы своей мятежной, беспокойной жизни! У Берингова пролива, на Юге и на Дальнем Востоке, в осажденной Одессе и в пылающем Севастополе.

Очень выразительно показана старая Варшава и, как это названо в ленте, «три акта разрушения Варшавы». Труд-

но смотреть без слез кадры, запечатлевшие поэтапное разрушение гитлеровскими варварами польской столицы в сентябре 1939 года, во время ликвидации варшавского гетто и в трагические дни Варшавского восстания осенью 1944 года.

Правильно сделали авторы фильма, не ограничив рамки его действия только Польшей, Советским Союзом и Германией, а показав боевые действия поляков далеко от родины. Одно время бытовала ошибочная точка зрения, что польские патриоты, вылетающие, скажем, на бомбежку Германии с английских аэродромов, это воины «сомнительной политической репутации». Забывалось при этом, что многие из них, особенно моряки, не по своей воле оказались отрезанными от родной земли в сентябре 1939 года, брошенные бездарными командирами пробивались на Запад, чтобы продолжать борьбу. В свете истории — и авторы фильма это поняли — они прежде всего воины против фашизма. «За то, чтобы жила Варшава, сражались польские летчики, защищая небо Англии,— говорит диктор.— Были дни, когда каждый пятый британский истребитель вел в бой польский пилот... Чтобы жила Варшава, польские моряки вырвались с Балтики на Запад. Боролись с фашистским флотом, охраняли военные караваны, идущие в Мурманск».

...Я вижу на экране польских моряков, сбрасывающих в море гроб, и память, уже без всякого дикторского текста, немедленно расшифровывает: да ведь это май 1942 года, с очередным караваном в Мурманск пришел эскадренный миноносец «Гарланд» под польским флагом, имея на борту убитых и раненых. Через день были сброшены на дно Кольского залива двадцать два борца «за вашу и нашу свободу», сраженные гитлеровскими бомбами в Баренцевом море, когда они охраняли караван с оружием для Советской Армии. И очень верно сделали режиссеры фильма, не предав забвению этот благородный поступок наших польских друзей, которые отдавали свою жизнь за дело нашей общей победы над гитлеризмом в то самое время, когда деятели польской эмиграции в Лондоне плели паутину антисоветских комбинаций.

Не забыта в фильме и память героев, штурмовавших монастырь на Монте Кассино в Италии, и тех, кто открывал дорогу на Рим, «чтобы жила Варшава». Эти кадры значительно расширяют тематическое звучание фильма, его интернациональный смысл.

Этой же цели служат кадры, в которых запечатлен свéтлый образ героя гражданской войны в России и Испании, организатора Войска Польского и одного из его первых командармов Кароля Сверчевского — Вальтера.

Вот уже вторую осень, бывая в Польше и посещая Бескиды, заезжаю я в Яблонку близ Балиграда — на место гибели Сверчевского, где высится поставленный ему величественный памятник, и кладу цветы у подножья, всякий раз читая высеченные на граните стихи народного поэта Польши Владислава Броневского, посвященные талантливому полководцу.

Мне очень дорога память о польском рабочем, ставшем полководцем,— о Кароле Сверчевском. Потому что он завоевывал для меня и людей моего поколения Советскую власть и сражался с фашизмом на холмах Испании в то время, когда мы, молодые люди, наспех учили испанский язык, встречали друг друга ротфронтовским приветствием и словами «Но пасаран!» и осаждали военкоматы,

требуя, чтобы нас обязательно послали волонтерами в Испанию, и уже заранее придумывали себе испанские имена и фамилии и пели на Невском песню Пятого полка. И еще потому, что у нас были другие общие враги, кроме франкистов,— оставленная гитлеровцами на тылах ушедшей к Берлину Советской Армии украинская фашистская «пятая колонна», участники которой зверски убили в Западной Украине сотни знакомых мне людей и в их числе героя Сталинграда, руководителя освобождения Киева прославленного генерала Ватутина. Убийцы Ватутина — украинские фашисты из бендеровского подполья — были и убийцами Кароля Сверчевского. Кстати сказать, об этом следовало бы напомнить в фильме поточнее, не ограничившись упоминанием вскользь, что Сверчевский погиб «от пули фашистского бандита». Это уточнение полезно было бы сделать потому, что еще совсем недавно уцелевшие участники убийства Сверчевского, почуяв запах крови, пытались прорвать с Запада в Прагу и Братиславу и принять участие в задуманном их хозяевами контрреволюционном путче...

Рассказывая о том, какое значение имело для Польши освобождение ее сел и городов Советской Армией, фильм одновременно с большой выразительной силой показывает участие польских воинов в освобождении своей родины и других народов Европы.

И апофеоз фильма — вздымающийся над рейхстагом рядом с советским флагом единственный союзный флаг — бело-красное знамя новой Польши — еще раз зримо, очень убедительно подчеркивает основную идею этого отличного фильма.

Пятеро разных

Т. Хлоплянкина

«Я+ты=?». Автор сценария Э. Дубровский. Режиссер А. Игишев. Оператор В. Кудря. Редактор И. Сабельников. «Киевнаучфильм», 1968.

Место действия фильма — маленькая метеорологическая станция, расположенная где-то возле Сахалина.

Героев — пятеро. Это начальник станции Николай, еще довольно молодой (вряд ли ему за тридцать), высокий парень — один из того племени исследователей, которые, наверное, уже давно не ведут возвышенных разговоров, но отлично, без лишних слов делают свое дело. Жена Николая Таня — милая, простая женщина, как видно, привыкшая делить с мужем все тяготы в суровом краю. Это двое друзей — Алеша и Виктор — оба, по их собственному признанию, приехали на остров «за романтикой». И пятый член коллектива — светловолосый, немного медлительный Юра.

Если мы добавим, что один из пятерых — Виктор оказался не совсем готовым к тому, чтобы тщательно, изо дня в день выполнять свою работу, и что на станции состоялось собрание, на котором метеорологи попытались откровенно поговорить с Виктором,— возникает впечатление, что дальше не надо ничего придумывать: сюжет вроде бы выстраивается сам собой. Наверное, Виктор к концу фильма должен перевоспитаться, метеорологическая станция — добиться определенных производственных успехов, а пять разных человек — стать единым дружным коллективом.

Эта придуманная нами история (вернее, лишь додуманная) внешне ничем не отличается от многих других, уже не раз виденных на экране.

Помните смешного паренька Алешку, чья любовь преобразила не только его

самого, но и людей, работавших с ним рядом? Помните бригаду строителей, которые приняли к себе белоручку Диму Горина и сделали из него настоящего человека? Помните «Таежный десант», «Зной», «Ждите писем»? История жизни маленького коллектива, где люди не просто вместе работают, но и месяцами видят только друг друга, является, пожалуй, одним из самых распространенных сюжетов в кинематографе. В этом нет ничего удивительного. Для художника вот такой обособленный, оторванный от большой жизни коллектив именно потому и интересен, что он лишен всего того, что в повседневной, обычной жизни разъединяет людей, ослабляет возникшие между ними связи. Взаимные симпатии и антипатии, влияние людей друг на друга в таком коллективе особенно очевидны, а следовательно — все это дает богатейший материал для наблюдений и размышлений.

Но, оставаясь внешне неизменным, этот сюжет на самом деле постоянно меняется.

Скажем, для С. Герасимова в фильме «Семеро смелых» было важно показать коллективный героизм людей, увидеть в жизни семерых зимовщиков тот энтузиазм, те черты, которые были характерны для поколения тридцатых годов. И хотя семеро смелых — это семь разных, непохожих характеров, главное в картине все же не взаимодействие индивидуальностей, а героическая, самоотверженная борьба этих семерых с природой, с объективными и реальными трудностями, всегда сопутствующими первооткрывателям. При этом сам факт готовности героев к подвигу с самого начала не вызывает у режиссера сомнений: они — лучшие из лучших, самые типичные, самые яркие представители своего поколения.

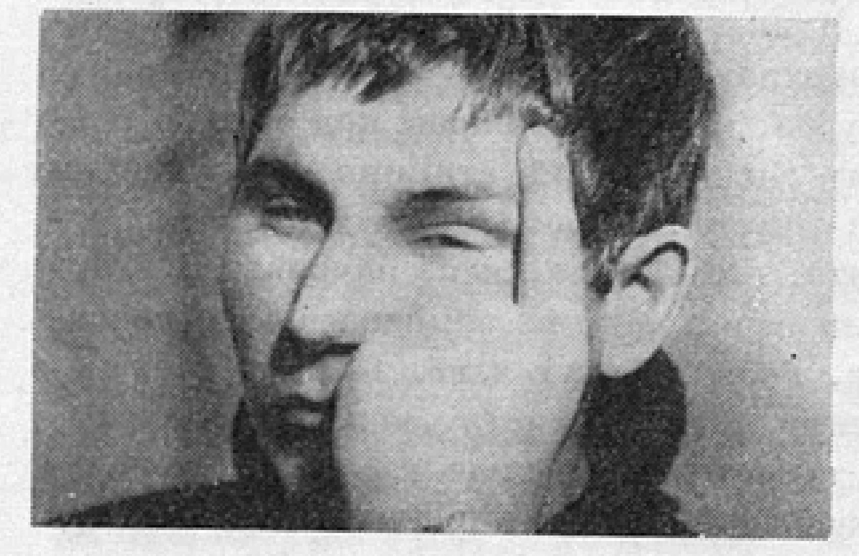
Пятидесятые годы, ознаменовавшиеся массовым движением молодежи на целину, на комсомольские стройки Сибири, дали несколько иной поворот старому сюжету. Авторы фильмов «Первый эшелон», «Это начиналось так...», «Ждите писем» пытались проследить, как в общем-то очень обычные, не подготовленные к трудностям, порой совершенно не знающие жизни ребята становятся коллективом людей, способных на подвиг, на самопожертвование.

Затем на первый план была выдвинута проблема становления характера. В «Карьере Димы Горина» бригада сильных, опытных, твердо стоящих на ногах парней успешно перевоспитывает неумелого интеллигента, хилого городского юношу. В дальнейшем этот конфликт усложнился: кинематограф попытался выяснить, а что может дать вот такой неумелый интеллигентный юноша сильным и простым парням? И оказалось — может дать очень многое. Например, в фильме «Зной» мы стали свидетелями острого разговора о нравственном совершенствовании личности и о том, что сегодня истинная ценность человека заключается не только в его умении твердо стоять на ногах, приспосабливаться к любым обстоятельствам, но и в его интеллигентности, в богатстве внутреннего мира, в способности сильно и тонко чувствовать.

Пусть простят нам этот экскурс в прошлое. Мы только хотели заметить, что сюжет, вроде бы так легко придуманный нами вначале, мог бы стать основой для разрешения очень различных проблем.

Картина «Я + ты = ?», поставленная на Киевской студии научно-популярных фильмов режиссером А. Игишевым, отнюдь не зачеркивает этих размышлений о взаимодействии личности и









коллектива, которые характерны для художественного кинематографа. Но она пытается подобрать новый ключ к разгадке этих вопросов.

Отчего порой так сложно складываются отношения в маленьком коллективе? Отчего так сложен путь от «я» до «мы»?

Художественный фильм увидел бы здесь прежде всего общественную проблему и разрешил бы ее так, как в данный момент интересно и нужно обществу.

Научно-популярный фильм пытается ответить на вопрос научно.

Вернемся к началу картины. Оно вроде бы не сулит никаких особенных открытий, ибо привычно вводит нас в обстановку фильма про маленькую метеорологическую станцию, или про далекую зимовку, или про оторванную от мира геологическую партию.

Итак, маленький остров — семь километров в длину и четыре в ширину. Пурга, мороз. По ночам под окнами бродят лисы. Дни на станции похожи один на другой. Работа, отдых. Отдых, работа... Женщина, жена начальника станции берет воду из заиндевевшего колодца. Ребята пекут хлеб. Виктор поет песенку, какие часто можно услышать у туристских костров или на геологических стоянках: «По ночам над тайгой туман, дым твоих сигарет...» Юра отвернулся и читает Конан-Дойля, кажется, что читает он уже очень давно, и песни давно уже спеты по многу раз. Эти пятеро месяцами видят только друг друга, а всего им предстоит прожить вместе два долгих года...

Нас посвящают во взаимоотношения этих пятерых людей. У Николая и Татьяны — семья, и они держатся несколько обособленно от остальных. У ребят же — своя жизнь, свои интересы. Все это по-житейски понятно и вполне естественно.

А затем происходит то самое собрание, о котором мы уже упоминали. Речь на собрании идет о том, что один из пятерых — Виктор — плохо работает. Выступает начальник станции Николай, горячо высказывается Татьяна. А ребята молчат. Юра опустил свой белокурый чуб, так что и лица не видно, Алеша скептически улыбается, и осуждать своего приятеля они явно не спешат. В чем дело? Почему не сложился коллектив на станции?

Тут авторы делают хитрый ход. Они показывают нам, как ответил бы на этот вопрос человек, привыкший рубить с плеча и не слишком вдаваться в психологию. Приехавшее с материка начальство (разговор происходит уже на другом собрании, но это неважно) обвиняет во всем Николая: «Это вина начальника станции — не организовал работу».

Привычные слова — нам их часто приходится слышать и в жизни и с экрана.

А на самом-то деле — разгадка в другом.

На наших глазах происходит интереснейший научный эксперимент. Пятеро метеорологов вызваны в лабораторию. Перед каждым из них прибор. Все стрелочные индикаторы этих приборов нужно установить в нулевое положение, сообщает диктор. Казалось бы, просто, но стрелки мечутся по шкале, потому что приборы взаимосвязаны и, пытаясь выполнить свою задачу, люди мешают или, наоборот, помогают друг другу, сталкиваются, вступают в сложные взаимоотношения, подобные тем, какие мы наблюдаем в жизни.

И вот — результат эксперимента. Коллектив на станции не сложился, потому что он был разбит на две группы, в каждой из которых — свой лидер. Причина слабой работы — в плохом взаимодейст-

вии лидеров. Люди, которым предстояло провести друг с другом два долгих года, оказались психологически несовместимыми.

Все это очень интересно и неожиданно. Возможно, кое-кто из нас слышал или читал о подобных опытах, но одно дело слышать или читать, а другое дело — увидеть, как на наших глазах наука вторгается в неизведанные области психологии, разрушает привычные, поверхностные представления о взаимодействии личности и коллектива.

В первый момент после просмотра ловишь себя на том, что эту, пусть минимальную, но интересную и для многих из нас совершенно новую информацию хочется применить на практике. Иными глазами смотришь на людей, тебя окружающих. По-иному вспоминаешь и фильмы, в которых рассказывалась похожая ситуация.

В самом деле, раньше мы как-то не учитывали, что существует такое явление — психологическая совместимость. Как мы привыкли рассуждать? Два хороших производственника не могли сработаться — значит, один неправ. В маленьком коллективе оказался человек с трудным характером — перевоспитать его! А что если бы привести в лабораторию экспериментатора героев тех художественных лент, о которых мы говорили выше? Интересно, совпал бы научный диагноз с диагнозом, поставленным авторами картин? И вообще — в какой степени психологическая несовместимость зависит от врожденных черт характера людей и в какой — от их воспитания, мировоззрения?

Вопросы, вопросы, вопросы... Но ведь и в название фильма тоже вынесен знак вопроса. Думается, этот вопросительный знак поставлен авторами картины совершенно сознательно и имеет принципиальное значение для понимания характера фильма.

Дело в том, что научно-популярное кино чаще всего имело дело с проблемами, имеющими весьма солидный возраст, и рассказывало об открытиях, уже совершенных. Научно-популярное кино вводило нас в суть этих проблем, а затем пыталось доступными ему средствами восстановить путь, пройденный исследователями. Авторы фильма «Я + ты = ?» поспели к самому началу поиска. В этом — принципиальная удача картины. Но в этом же, как ни странно, и причина ее недостатков.

Опыты по психологической совместимости, по-видимому, только начинаются.

Мы не знаем, каким будет результат интереснейшего научного поиска, свидетелями которого стали. Быть может, когда-нибудь такие опыты будут проводиться в масштабах всей страны. Быть может, формируя производственные и творческие коллективы, общество станет в дальнейшем учитывать важнейший фактор психологической совместимости и подбирать людей не только по принципу их работоспособности или их стремлений, но и непременно учитывать, смогут ли эти разные люди — романтики, мечтатели, отличные специалисты и производственники — ужиться друг с другом.

Эксперимент еще не закончен. Каким будет его ближайший практический результат, нам пока неизвестно. Но фильм-то нужно чем-то закончить. Мы ведь уже привыкли, что за рассуждениями должен непременно следовать вывод. А где этот вывод взять?

И вот, приоткрыв завесу над интереснейшим явлением, фильм вдруг возвращает нас к банальным истинам. Нам сообщают, что «победит лишь тот, кто

сумеет за личным, своим увидеть общую цель». В финале пять метеорологов дружно шагают куда-то в светлую даль вместе со своей, оказавшейся вдруг совершенно не важной и не относящейся к делу психологической несовместимостью.

Эта иллюзия «благополучного конца» обижает и озадачивает. Ведь нам только что научно объяснили, что начальник станции Николай, который, как известно, «умел за личным, своим увидеть общую цель», тем не менее не смог «победить», потому что члены его коллектива оказались психологически несовместимыми. Тут одно из двух: или «психологическая несовместимость» — легко преодолимый барьер, но тогда зачем все эти опыты, приборы и почему, например, космонавтов испытывают не только на выносливость но и на психологическую совместимость? (Это нам показали в начале фильма.) Или правильнее другой вывод: психологическая совместимость — серьезнейшее явление. Но тогда зачем было в конце фильма так решительно перечеркивать то, что сказано было в начале?

По-видимому, в финале авторы подошли к какому-то порогу, за которым — вопросы, еще не получившие ответов. Наверное, психологическая совместимость — явление не только биологическое, но и нравственное, социальное. Где кончается биология и начинаются эти общественные, социальные, нравственные проблемы? Наверное (опять-таки — наверное, потому что здесь мы можем только предполагать), у авторов фильма не было достаточного научного материала для того, чтобы ответить на этот вопрос. И они отделались несколькими банальными фразами, соорудили легкий и обидно поверхностный вывод. А нужно ли было вообще его придумывать?

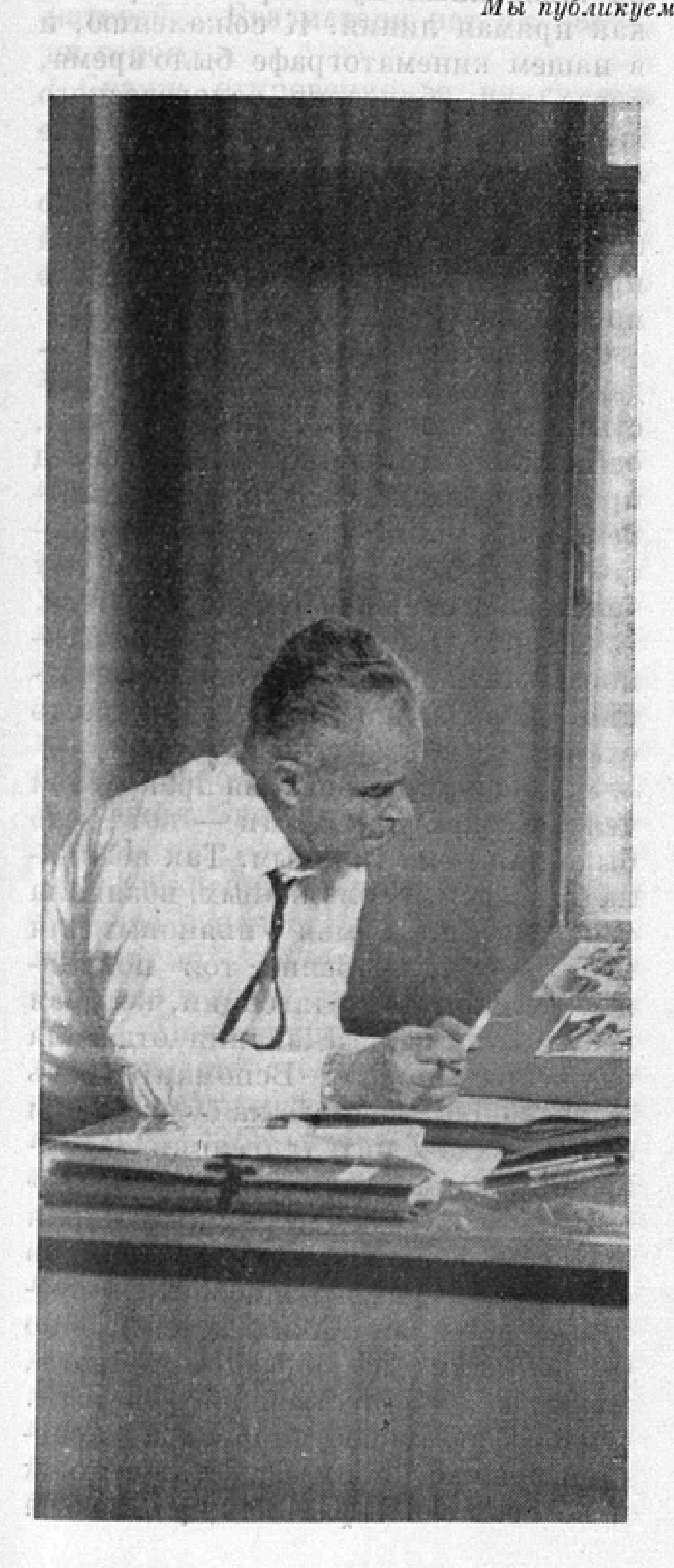
Вопрос не такой уж праздный. Конечно, фильм «Я + ты = ?» уже не переделаешь. Но всякий раз, когда научно-популярный кинематограф будет обращаться к еще незавершенному научному поиску, к эксперименту, пока не получившему практического воплощения, эта проблема — проблема вывода, результата, проблема еще не найденного решения — вновь станет перед авторами фильмов со всей своей остротой. И, наверное, здесь ни в коем случае не стоит торопить события, сочинять поверхностные рецепты, подменять ненайденный ответ случайными выводами.

Вспомним еще раз, что в названии фильма — знак вопроса. Это — хороший знак. Он будит мысль, заставляет людей искать, экспериментировать. И хотя против восклицательного знака мы тоже в принципе ничего не имеем, в данном случае, думается, фильм именно так и должен был называться: «Я + ты = ?». Авторы, кажется, выдержали жанр фильма-эксперимента почти до конца. Но в финале им захотелось поменять вопросительный знак на восклицательный или, по крайней мере, на ясную, простую, твердую точку. А ведь на самом деле точка еще не поставлена.

Помочь человечеству

Творческое кредо художника, его стремления, пристрастия, конечно, прежде всего раскрываются в его фильмах. Но и мысли, высказанные вслух, размышления о своей профессии, о проблемах современного киноискусства — немаловажный штрих к портрету режиссера.

Мы публикуем ниже беседу с Марком Семеновичем Донским.



— **Марк Семенович...**

— Простите, я вас перебью.

Прежде чем отвечать на вопросы, позволю себе маленькое предисловие.

Для того чтобы точнее и глубже разобраться в сложнейших процессах современной общественной жизни, современного искусства, взаимоотношений художника и общества, я часто прибегаю к помощи светлейших умов человечества, к высказываниям великих людей. И это не кажется мне зазорным. Ведь даже самый гениальный человек нашей эпохи Владимир Ильич Ленин не стеснялся прибегать к высказываниям мудрецов.

И разрешите мне воспользоваться одним приемом, надеюсь, он не покажется вам нечестным — я не буду указывать источников. Конечно, далеко-далеко, как земле до неба, мне до великих мудрецов, но я прожил долгую жизнь — и вообще долгую жизнь и долгую жизнь в искусстве,— и у меня есть свои мысли и наблюдения, которые меня волнуют и которые я постараюсь как-то сформулировать. И вот мне хочется смешать свои мысли с высказываниями великих. Я надеюсь, что это поможет мне еще в одном смысле.

Есть у нас, к сожалению, люди, имеющие высшее образование, но, если можно так выразиться, без среднего; люди не в искусстве, а около искусства, иногда даже обладающие профессорскими званиями (помните профессора Серебрякова из чеховского «Дяди Вани»?)... Так вот,

если этим людям придется что-либо не по душе в моих взглядах, они будут бояться опровергать их, чтобы не попасть впросак... А теперь я готов ответить на ваши вопросы.

— Первый вопрос, естественно, связан с вашей работой над фильмами «Сердце матери» и «Верность матери»...

— Итак, ленинская тема...

Мы очень просто и по-бытовому произносим эти слова — «Ленинская тема», «Лениниана в кинематографе». И мне кажется, что мы умаляем величие самой темы, часто произнося эти слова, применяя их к произведениям разной художественной ценности. Приближается сотая годовщина со дня рождения Ильича, а с чем приходит наш художественный кинематограф к этой великой дате? Фильмы М. Ромма, С. Юткевича да недавняя талантливая картина Ю. Карасика «Шестое июля» — вот, пожалуй, и все, что можно твердо занести в актив. А сколько сделано картин якобы на ленинскую тему, картин серых, ремесленных, толком не продуманных и не прочувствованных... Если бы это зависело от меня, многие из них просто не увидели бы экрана — чтобы не дискредитировать великую тему. Вот почему я долгие годы не решался приступить к работе, связанной с образом Ильича.

И вот что меня заинтересовало — в лучших фильмах о Ленине говорится о великом вожде, великом мыслителе, а мне захотелось показать, проанализировать жизненный путь Владимира Ульянова, начиная с гимназических лет; показать, как формировался его характер, его сознание. Ведь только примитивное мышление предполагает, что великие люди сразу рождаются великими, что их жизненный путь прост и ровен, как прямая линия. К сожалению, и в нашем кинематографе было время, когда для обрисовки человеческого характера существовало всего две краски, когда отличить положительного героя от отрицательного можно было в первом же кадре по первой произнесенной фразе и даже просто по одежде...

А в жизни все гораздо сложнее — даже самому великому человеку свойственны колебания, заблуждения, ошибки... «Жизнь наша идет вперед противоречиями, и живые противоречия во много раз богаче, разностороннее и содержательнее, чем уму человека спервоначалу кажется». Если сразу одеть на Володю Ульянова мантию гениальности, всезнания, правда жизни уступит место схеме.

Условия формирования прекрасной человеческой личности — вот что было для меня главным. Так возникла тема семьи Ульяновых, возникла тема матери... Семья Ульяновых для меня — олицетворение той подлинной русской интеллигенции, которая все свои силы, все знания отдавала служению народу. Вспомните речь Александра Ульянова на суде: «В чем состоит задача интеллигенции? В служении людям, в служении народу...»

И во главе семьи — мать Мария Александровна, женщина, не только сумевшая вырастить и воспитать шестерых детей (и каких детей!), но бывшая для них образцом доброты, мужества, нравственной чистоты. Философию нашей дилогии прекрасно выражает эпиграф, взятый, как и во всех моих фильмах, у Алексея

Максимовича Горького: «Восславим женщину-мать! Люди, мы все — дети матерей... Без матери нет ни поэта, ни героя...»

Скажу откровенно, я не считаю свою работу над ленинской темой законченной, я мечтаю продолжить свою творческую жизнь в фильмах о Ленине, о его семье, об эпохе нашей Великой Революции...

— Какие проблемы кажутся вам наиболее значительными в современном кинематографе?

— Позвольте мне начать издалека.

Год назад в одной из зарубежных стран мне предложили встретиться с так называемыми «разгневанными» молодыми людьми. В зале собралось человек шестьсот юношей и девушек весьма странного вида: неряшливо одетых, длинноволосых, непричесанных, небритых. По их лицам я понял, что встреча будет носить далеко не мирный характер, и решил первым начать наступление.

— Объясните мне,— попросил я,— что означает ваш внешний вид, почему вы не причесываетесь, не бреетесь и даже, кажется, не умываетесь?.. Почему вы так грубо и развязно ведете себя с девушками, во что превратили вы прекрасное слово «любовь»?.. Объясните мне, потому что я прожил длинную жизнь, я знаю, что мир прекрасен, человек прекрасен, и мне больно смотреть на вас...

И тогда поднялся молодой человек лет двадцати и начал задавать мне множество вопросов: сколько мне лет, есть ли у меня дети, давно ли я женат, сколько времени я ухаживал за своей женой перед свадьбой, когда я первый раз ее поцеловал, приносил ли я ей цветы?..

Я с полной откровенностью отвечал ему.

А он продолжал засыпать меня вопросами: какое оружие использовали древние племена в своих войнах, когда был изобретен порох, когда был изобретен пулемет, когда была сброшена первая бомба и когда была сброшена первая атомная бомба?

Я почувствовал какой-то подвох, но продолжал отвечать в меру своих знаний.

— Знаете ли вы, — спрашивал он,— что если современную водородную бомбу сбросить между Москвой и Ленинградом, погибнут Москва и Ленинград, а если ее сбросить между Нью-Йорком и Чикаго, погибнут Нью-Йорк и Чикаго...

— Да, читал об этом,— ответил я.

И тогда молодой человек обратился к сидящим в зале, называя каждого по имени:

— Сколько тебе лет?

— Девятнадцать.

— А тебе?

— Восемнадцать.

— А тебе?

— Двадцать.

— Девятнадцать, восемнадцать, двадцать,— неслось со всех сторон.

И тогда юноша снова повернулся ко мне.

— Видите,— сказал он,— мы все молоды, а жить нам осталось немного. Человечество спрогрессировало от дубинки до водородных бомб. У нас нет времени, чтобы стричься, гладить одежду и долго ухаживать за девушками. Мы хотим успеть познать хотя бы в какой-то мере то,

что познали вы за свою долгую жизнь. У нас осталось мало времени, человечество скоро погибнет...

— Так не сидите же сложа руки!— закричал я.— Отдайте все свои силы, всю свою молодую энергию делу мира!..

— Это бесполезно,— ответил мне молодой человек,— еще ваш Чехов говорил, что если на стене висит ружье, то рано или поздно оно должно выстрелить...

И поверьте мне, это не было смешно, это было страшно, горько и драматично. Ведь передо мной сидели молодые люди, для которых глубочайший пессимизм не был модой, эффектной позой. Он был их бедой, болезнью их общества. И я думал о том, как велика ответственность художника в наши дни. Когда над человечеством нависла опасность, художник не имеет права думать о личной славе, не имеет права уходить от решения самых острых проблем современности. Я уверен, что искусство способно помочь человечеству. Если бы это не было моим убеждением, я не мог бы заниматься искусством.

Вот и ответ на ваш вопрос — борьба за мир, за предотвращение ядерной катастрофы, за то, чтобы никогда не повторился тот страшный августовский день в Хиросиме, когда человечество стало на голову ниже. И борьба за то, чтобы легче жилось людям на Земле, чтобы не таким мрачным представлялось будущее и тем молодым людям, о которых я рассказывал. Меня тревожит, что мы не находим порой художественных средств, эквивалентных величию наших идеалов. Я объездил весь мир, встречался с людьми разного возраста, разного социального положения, разных взглядов и убеждений. Я видел, с каким интересом и вниманием относятся они к каждому произведению советского киноискусства. И в связи с этим я хочу еще раз подчеркнуть, что мы обязаны предъявлять самые высокие требования к каждому выходящему на экран фильму.

— Как протекает ваша работа над фильмами? Насколько точно вы придерживаетесь сценария, чем руководствуетесь при выборе актеров?

— Рене Клер сказал когда-то в молодости, что если написан сценарий — фильм готов, его осталось только снять. Но потом, став старше и опытней, он признал, что ошибался. Мне кажется, что фильм рождается трижды: в первый раз за письменным столом, второй — на съемочной площадке, и в третий — в монтажный период.

Обычно я очень подробно и точно пишу рабочий сценарий, но потом, начав съемки, сталкиваясь с конкретными актерскими индивидуальностями, я часто отказываюсь от написанного. «Второе рождение» обычно меняет первоначальные планы во многом. Когда-то меня это пугало, но впоследствии я принял это как печальную закономерность. И даже более того — если артист не вносит в фильм чего-то своего, собственного, самостоятельно найденного, мне кажется, что он в чем-то недоработал. Все большие актеры, с которыми мне приходилось сталкиваться,—и Массалитинова, и Ужвий, и Бучма, и Зускин, и Марецкая, и Фадеева,— все они приносили какие-то свои мысли, идеи, порой доказа-

тельно разрушавшие мои взгляды. Происходит процесс взаимообогащения, процесс неразрывной диалектической связи актера и режиссера. В. И. Немирович-Данченко сказал когда-то, что режиссер должен умереть в актере, но мне хочется дополнить эту формулу. Когда артист уже находится в образе, когда он всеми пластическими и речевыми средствами выражает содержание образа — он воскрешает режиссера. Режиссер и актер становятся соавторами, и я откровенно признаю, что во все мои фильмы огромный творческий вклад внесли замечательные актеры, с которыми мне посчастливилось работать.

И еще одно — для меня необычайно важно не только профессиональное мастерство актера, но и его человеческие качества: широта интересов, трудолюбие, дисциплинированность, наконец, просто доброта. Если я не отношусь к актеру с любовью, с уважением, у меня не возникает с ним творческого контакта, мне тяжело с ним работать.

— В ваших фильмах неизменно отмечают прекрасную работу актеров. Как вы этого достигаете?

— Человеческие характеры бесконечно разнообразны, и поэтому я стараюсь к каждому актеру найти индивидуальный подход. Главное — помочь актеру, привести его в необходимое для творческой работы состояние.

Для этого существуют самые различные приемы. Бывают очень нервные актеры, которых надо все время успокаивать. Такой актер может работать, только если его все время хвалишь; чтобы он ни делал, все время говоришь ему: «Все здорово, прекрасно, великолепно...» А потом предлагаешь: «Теперь попробуем сделать немного по-другому...» Он снова проигрывает сцену, и как бы несовершенно ни было его исполнение, снова ласково его поощряешь и предлагаешь попробовать новый вариант. Это один актерский характер. А бывает и наоборот — чтобы возбудить актера, необходимо все время говорить ему: «Нет, так нельзя, у вас ничего не получается...» Способ довольно жестокий, но иногда приходится к нему прибегать.

А вот, например, замечательного актера Свердлина выводит из творческого состояния малейший посторонний шум. Зная это, мы принимали специальные меры, в павильоне наступала могильная тишина, какой не бывает обычно ни на одной съемке. Казалось бы, это бытовые взаимоотношения, но в них содержатся творческие элементы. Поэтому я придаю огромное значение обстановке, окружающей актера на студии. Непосредственно перед съемкой актер обязательно должен сосредоточиться, побыть в одиночестве в специально отведенном помещении, чтобы в суматохе павильона и студийных коридоров не растерять драгоценные крупицы обретенного на репетиции творческого самочувствия.

Для меня необычайно важна в актере его неповторимая индивидуальность. Поэтому я никогда не показываю актеру, «как» играть, а показываю лишь, «что» надо делать. Я стремлюсь в показе донести до актера свою мысль, и если он, правильно поняв ее, сыграет по-своему, это меня только радует. Я не вижу

в этом подрыва своего авторитета, мне всегда была неприятна режиссерская диктатура в кинематографе, этакий режиссерский «пупизм», стремление любыми способами доказать свою главенствующую роль на съемочной площадке. Я часто ставлю в пример молодым режиссерам нашего великого учителя Константина Сергеевича Станиславского с его чутким, бережным, деликатным отношением к творческой индивидуальности актера.

Я еще раз повторяю, что в каждом актере я стремлюсь найти соавтора, способного как-то обогатить или даже изменить мои замыслы. И это относится ко всем без исключения актерам, а не только к исполнителям главных ролей.

В известной степени этот мой принцип распространяется даже на работу с детьми. Актеры часто не любят сниматься вместе с детьми, ибо поразительная непосредственность и естественность поведения маленьких артистов перед камерой делают их весьма невыгодными партнерами для взрослых. А точнейшее ощущение детьми «правды жизни» может иной раз помочь режиссеру. Во время съемок фильма «Радуга» меня, например, однажды поправила шестилетняя девочка.

Мы снимали эпизод похорон мальчика, убитого фашистами. Его сестренка, которую играла шестилетняя Эммочка Перельштейн, должна была сказать фразу: «Не надо было посылать Мишку...» Я долго разговаривал с девочкой, объясняя ей смысл сцены, и просил ее произнести эти слова очень печально. Началась съемка, Эммочка сказала свою фразу грустно, в нужном мне настроении, но, с точки зрения звукооператора, слишком тихо. Я попросил девочку говорить громче, и вдруг ребенок мне ответил: «Но ведь вы просили сказать печально, а если я скажу громко, это не будет печально». И я понял, что она права.

Вообще, нужно сказать, что «Радуга» дает особый материал для разговора об актерском творчестве. Мы снимали картину в разгар войны, и события в сценарии тесно переплетались с жизнью нашей группы. Актер Дунайский, игравший роль деда Охабко, продолжал в то же время оставаться самим собой, человеком, у которого немцы угнали всю семью в Германию. Актриса Тяпкина должна была сыграть горе матери перед телом убитого фашистами сына. Накануне съемки она получила извещение о гибели собственного сына на фронте. Я хотел отменить съемку, но она попросила не делать этого. И пусть каждый сам попытается представить себе, что она чувствовала, стоя перед камерой.

Однажды мы потратили целый день, чтобы заставить семилетнего мальчика заплакать во время съемки.

Я имел неосторожность объяснить ему, что он должен заплакать от страха, когда фашист направляет на него автомат. И как мы ни бились потом, мальчик отказывался плакать, упрямо повторяя одну и ту же фразу: «А я не буду плакать. Я фашистов не боюсь». Видите, при каких сложных обстоятельствах возникает иной раз то, что критики впоследствии называют «прекрасной работой актеров...»

— Вы назвали монтаж «третьим рождением» фильма. Какие моменты кажутся вам основными при монтаже?

— Многие люди, не имеющие отношения к кинематографу, представляют себе монтаж как механическую склейку написанных в сценарии и снятых на пленку эпизодов. Но беда в том, что приблизительно таково же и представление о монтаже у некоторых кинорежиссеров. Недооценка роли монтажа приводит зачастую к выпуску на экран фильмов затянутых, невнятных по ритму, и, наконец, просто профессионально неряшливых.

Я сталкивался с режиссерами, у которых несобранный материал был гораздо лучше готового фильма. А вот замечательный режиссер Игорь Савченко благодаря владению искусством монтажа добивался поразительных результатов. Мы были друзьями, и я обычно смотрел весь его снятый материал. Иногда я просто терялся, материал казался мне неинтересным. Но проходила неделя-другая, и моя растерянность сменялась восхищением. А ведь я в то время был уже довольно опытным режиссером.

Для овладения искусством монтажа режиссер должен выработать в себе особое чувство ритма. Нужно научиться чувствовать ритм не только сидя в кресле перед экраном, но и держа в руках пленку. Не сочтите это преувеличением, но я часто определяю необходимую мне длину куска, не глядя на изображение, отмеряя ее руками.

И еще одним качеством должен обладать режиссер — умением безжалостно отсекать все лишнее. Иногда для пользы фильма в целом приходится выбрасывать прекрасные, чуть ли не любимые свои эпизоды.

В фильме «Сердце матери» у меня был снят такой эпизод: Мария Александровна приносит сыну передачу в тюрьму, но Александр казнен. Мать идет по Петербургу с узелком в руках и вдруг слышит: «Подайте, Христа ради! Подайте, Христа ради!..» Нищенка с двумя детьми — грудной девочкой и мальчиком постарше — просит милостыню. Мария Александровна отдает ей узелок с передачей и спрашивает, как зовут мальчика. «Александр»,— отвечает нищенка...

Этот эпизод очень нравился мне, он был поразительно сыгран обеими актрисами. И все-таки я его выбросил. Следующий эпизод фильма был настолько драматичен, так воздействовал на зрителя, что происходило перенасыщение—два трагедийных эпизода, поставленных рядом, снижали, на мой взгляд, общее эмоциональное воздействие.

Искусство монтажа складывается из многих слагаемых, но эти два — чувство ритма и мастерство отбора — кажутся мне основными.

— Какое значение вы придаете изобразительной стороне фильма?

— В этом смысле, наверно, многое объясняет моя совместная работа с Сергеем Павловичем Урусевским над фильмом «Сельская учительница». Режиссер, для которого изобразительное решение не имеет значения, с Урусевским не смог бы ужиться. А мы работали с этим талантливым художником в тесном контакте. Конечно, бывали и споры, но творческие...

Для меня изображение не существует само по себе, в отрыве от задач фильма в целом. Я очень боюсь вычурности, боюсь эффектных точек зрения камеры, не вызванных ничем, кроме стремления к оригинальному изображению... Правда, когда-то в молодости я переболел этим. Мы даже привязывали легкую камеру к хвосту лошади, потом щекотали лошадь, она размахивала хвостом, а мы были в восторге. Вообще, если начать вспоминать, мы делали в конце 20-х годов многие вещи, которые сейчас некоторым режиссерам кажутся ультрасовременными. Например, попытки воспроизвести на экране «поток жизни». Когда-то мы снимали в Ленинграде экспериментальную картину «А Ваня танцует» («Пижон»). Мы спрятали камеру в аптеке на Невском проспекте, а наш герой должен был общаться со случайными прохожими. Кончилось все это весьма печально — трое подвыпивших парней так разукрасили физиономию нашему актеру, что съемки «потока жизни» пришлось приостановить на неделю. Мы тогда еще не понимали, что жизненный факт — это еще не есть вся жизненная правда, что из факта нужно уметь вычерпывать смысл, уметь делать обобщения...

— Вам приходится много работать с молодыми режиссерами и как руководителю творческого объединения и как председателю государственной экзаменационной комиссии ВГИКа. Какие качества вы более всего цените в молодых кинорежиссерах?

— Прежде всего я стараюсь определить, кто передо мной — человек, которого обучили профессии, или художник (если не сейчас, то в потенции). Ибо профессионал, не являющийся художником,— явление весьма опасное. К сожалению, у нас часто так бывает — человек кончает институт и начинает снимать картины, одну за другой. В них все гладко, все правильно, все грамотно. Но нет в них сердца, нет трепета, нет искусства. Талант кинорежиссера — явление крайне редкое, включающее в себя способности к разным областям художественного творчества.

С моей точки зрения, режиссер должен быть человеком широко образованным, профессионально разбирающимся в вопросах философии, литературы, живописи, музыки. Не говоря уже о глубоком и тонком проникновении в психологию героя, без чего немыслима работа с актерами.

За последние два года диплом кинорежиссера защитили сорок один человек. Из них всего семерым мы поставили оценку «отлично». Мы старались подойти к рассмотрению дипломных работ как можно более внимательно и объективно, понимая, что наша оценка во многом определит будущую судьбу молодого режиссера. Некоторые дипломные фильмы получаются неровными, но они подкупают серьезностью авторской интонации, стремлением самостоятельно разобраться в острых современных проблемах, талантливым решением отдельных эпизодов. А талант, повторяю,— вещь редкая...

Мы должны крайне бережно относиться к каждому молодому художнику, оберегать его, помогать его творческому росту.

И есть еще одно качество, обязательное в наше время для каждого подлинного художника — яркий

гражданский темперамент. Художник должен уметь бурно радоваться, видя величие наших достижений, и должен уметь гневаться при виде всего, что мешает нашему движению к великой цели. «Искусство ставит своей целью преувеличивать хорошее, чтобы оно стало еще лучше; преувеличивать не надо бояться и плохое, враждебное человеку, уродующее его, чтобы оно внушало отвращение, зажигало волю уничтожать постыдные мерзости жизни»— вот, на мой взгляд, совершенное определение задач художника. Мы живем в трудное и очень интересное время. Наше молодое общество бурно развивается, преодолевая естественные болезни роста. И долг художника — и особенно молодого художника — жить радостями и горестями своей страны. Если художник видит какие-то недочеты в нашей общественной жизни, он должен не критиканствовать, не уходить в сторону, а со всей страстью и гневом обрушиваться на них в своем творчестве. Ибо «указать на настоящий, истинный недостаток общества — значит оказать ему услугу, значит избавить его от недостатка».

— Когда вы работаете, думаете ли вы о зрителе? И о каком?

— Ни один режиссер никогда, ни на одну минуту, не забывает о зрителе, что бы он сам ни говорил по этому поводу... А вот о каком?.. Лично я во всех своих картинах рассчитываю на самую широкую аудиторию. Мне хочется, чтобы мои фильмы были близки и понятны разным людям, независимо от их возраста, образования, национальной принадлежности... Наша страна огромна, и киноаудиторию составляют миллионы «человеко-единиц», как пишут в статистических сводках, или миллионы «человекосердец», как ощущает их каждый художник!..

Я люблю свой народ, и, разумеется, мне особенно дорог успех моих фильмов у советского зрителя. Но мне кажется, что если художник не любит народы других стран, его любовь к своему народу становится как бы неполноценной. Я с огромным вниманием слежу за тем, как принимают мои фильмы за рубежом. Год назад фильм «Сердце матери» был изъят из программы международного кинофестиваля в Сан-Себастьяне по приказу франкистских властей. Причина — «апологетика образа Ленина». И для меня это было прямым подтверждением своевременности выбора темы, верности нашего творческого метода... И для меня было радостно, что наша дилогия о Марии Александровне Ульяновой получила Большой приз Лондонского фестиваля 1967 года. Если в наше время, когда мировой кинорынок завален кровавыми детективами, фильмами, утверждающими, что человек обанкротился, если в это время международную премию получает фильм о матери Ленина — значит, нам удалось одержать еще одну, пусть небольшую, победу в идеологической борьбе.

— Известно, что вы работаете сейчас над фильмом о Федоре Шаляпине...

— Точнее, над тремя фильмами, так как это будет кинотрилогия. Сценарий, написанный Александром Галичем и мной, охватывает огромный период жизни Шаляпина — с конца XIX века и до конца 30-х го-

дов нашего века. Действие фильма разворачивается во многих странах мира: в России, Англии, Италии, Франции, США...

Судьба нашего героя должна быть показана на широком общественном фоне, на фоне глубоких социальных катаклизмов, которыми так богато наше столетье.

Мы хотим показать, как из недр народа рождаются гении. Шаляпин, Горький, Рахманинов, Левитан, Коровин, Кустодиев будут героями нашего фильма.

Когда у нас родился замысел фильма о Шаляпине, нам пришлось столкнуться с самыми разными мнениями о том, какой материал должен быть использован в картине. Одни говорили, что в наше время основной акцент должен быть сделан на известных ошибках Шаляпина, другие вообще отрицали необходимость упоминания об этих ошибках. Мы же сделали для себя руководством слова Горького: «Силен, красив, талантлив русский народ — вот о чем поет Шаляпин всегда, для этого он и живет, за это мы и должны поклониться ему благодарно, дружелюбно, а ошибки его в фальшь не ставить и подлостью не считать».

Уже сейчас я получаю много писем от людей, узнавших о нашей работе. Их горячая заинтересованность, вера в наш успех служат мне огромной поддержкой в работе.

— С тех пор, как вы начали работать в кино, прошло более сорока лет... Что вы испытываете при мысли о том, что вся жизнь отдана кинематографу?

— В молодости у меня было множество разных планов. Я собирался стать врачом-психиатром, драматургом, кончил юридический факультет, выпустил даже сборник рассказов. А потом на смену всему этому пришла всепоглощающая страсть — кинематограф. И теперь, спустя сорок с лишним лет, я говорю с глубокой убежденностью: если бы мне представилась возможность начать свою жизнь сначала, я снова стал бы режиссером кинематографа. Работа эта трудная, нервная, изматывающая... Но моя профессия позволила мне обратиться к миллионам людей и, может быть, в чем-то помочь им. А разве может о большем мечтать человек?!.

Беседу вел
В. РАШКОВСКИЙ

Телевидение

Телефильм. Да или нет?

В октябре Ленинградский Дом кино принимал четвертый пленум Всесоюзной комиссии по телевидению Союза кинематографистов СССР.

На этот раз телевизионная держава (следовало бы сказать — супердержава, настолько она в конце шестьдесят восьмого превосходила по своим габаритам державу кинематографическую, не говоря уже о театральной) выделила из себя некий район, некую группу проблем. Этот район был назван игровым телевидением. Наконец, слава богу, началось какое-то самоограничение, классификация. Телевизионные форумы у нас, как правило, походят на безбрежные океаны, способные поглотить любое количество проблем и любое число ораторов. Телевизионные форумы более, нежели какие-нибудь иные собрания творческих людей, реконструируют казус Вавилонской башни. Люди перестают понимать друг друга. На этих собраниях обсуждается все: новейшие эстетические воззрения и проекты типового авторского договора, проблемы философии личности в связи с телевидением и приказ номер четыреста восемнадцать Комитета по радиовещанию и телевидению, вопросы телевизионной социологии и вопросы командировочных средств.

Вообще надо сказать, что в нашем телевидении в целом еще не сформировалась культура профессионального общения. Не следует думать, что такая культура в сфере кинематографа или театра идеальна, но телевидение в этом смысле, право же, находится на уровне не то новгородского веча, не то польского сейма восемнадцатого века. Во всяком случае, инфантилизм телевизионных собраний стал уже в тягость, детство в области самоанализа затянулось и перешло в детскую болезнь. Между тем теле-

видение в области практики уже не в детстве.

Нельзя сказать, что форум в Ленинграде был лишен всех этих мало приятных черт общения, однако же в дискуссии «без берегов» заметно было все же определенное стремление определенной группы творческих работников телевидения прибиться к разговору о художественности в ТВ.

Итак, было выделено игровое телевидение, под которым, очевидно, понимались телевизионные передачи, независимо от техники их изготовления использующие игру актеров.

Разговор об избранном предмете затруднялся... отсутствием на пленуме сценаристов (присутствовавшие представители названной профессии составляли столь незначительное количество, что говорить о них даже как о «прослойке» нельзя). Таким образом, на пленуме не было тех, кто поставляет литературную основу игрового телевидения.

Этот разговор не мог быть всесторонним еще и потому, что на пленуме не было тех, кто играет в игровом телевидении — не было актеров. Ни одного.

К счастью, были режиссеры. То есть те, кто ставит. Таким образом, один из трех компонентов (если опустить технику), необходимых для создания произведения — телепередачи, телефильма, телеспектакля, — назовите это как вам будет угодно, все-таки был представлен.

В сущности, следовало бы локализовать предмет решительнее. Режиссура в игровом телевидении — такая постановка проблемы могла, вероятно, привести к более глубокому и специальному разговору.

Были, как всегда, в солидном числе представлены редакторы, что само по себе отражает неправомерный примат редактуры над прочими специальностями, укрепившийся с тех самых времен, когда стереотип организации радиовещания был механически перенесен в родившееся телевидение. Разумеется, ничего худого не только сказать, но подумать о редакторах мы не хотим, однако же диспропорция в профессиях накладывает свой жесткий отпечаток на характер разговора.

На этот характер действует также, мягко скажем, разнообразие профессиональной подготовки. Если в собраниях людей театра или кинематографа давно уже одинаково понимается целый ряд терминов, то про собрания телевизионных людей этого не скажешь. Между тем размышления об игровом телевидении неизбежно втягивают понятия кино и театра, так же как понятия общей эстетической теории. Упрощение или опрощение ни к чему хорошему здесь не ведут, и вся проблема может вдруг обернуться эффектным, но бессодержательным афоризмом: что талантливо — то и телевизионно, что бездарно — то не телевизионно. И вместо требования: дайте нам телевизионную теорию может вдруг прозвучать: дайте нам утвержденную инструкцию, как снимать телефильмы — остальное от лукавого!

И тот самый афоризм и это самое требование, к сожалению, прозвучали в той или иной форме и на пленуме, о чем надо прямо сказать. Нет, для того чтобы объединиться, в телевидении, видимо, следует теперь размежеваться — да простится такая перефразировка известной формулы, сказанной в иное время и по иному поводу. Следует размежеваться и собирать телевизионных критиков и тео-

ретиков отдельно, режиссеров отдельно, операторов отдельно, редакторов отдельно, устраивая по общим вопросам пленарные заседания. Актеров надо собирать с режиссерами. Впрочем, и то сказать, что актеров, регулярно участвующих в передачах игрового телевидения, ни разу еще нигде не собирали. Оттого и психология «отхожего промысла» среди них весьма распространена.

В нашем отчете о пленуме в Ленинграде мы считали необходимым сделать все эти предуведомления, ибо они не менее важны, нежели краткий пересказ того, о чем на пленуме говорилось. Телевизионным форумам пора внедрить элементарную научную организацию труда!

Однако же благодаря энергии руководителей Всесоюзной комиссии пленум все-таки собрался и размах его был внушителен.

●

Основной доклад «Игровой телефильм. Некоторые проблемы теории и практики» был сделан С. Колосовым, председателем Всесоюзной комиссии по телевидению Союза кинематографистов СССР.

Подчиняясь инерции прежних собраний, докладчик выразил опасение — не слишком ли локально обозначил он проблему. Дальнейший ход обсуждения показал, что, напротив, следовало идти дальше в этом направлении.

«Есть два подхода к проблеме телефильма, — сказал докладчик.— Кое-кто и устно и письменно говорит приблизительно следующее: «Послушайте, друзья, действительно ли существует телефильм? Не попали ли вы во власть мифа? Не пали ли вы жертвой псевдотеории? Кино есть кино, и уж если действительно существуют кинофильмы, снятые для нужд телевидения и потому именуемые телефильмами, то не единственной ли вашей заботой является улучшение их профессионального качества?» Далее С. Колосов привел поистине необозримый материал, свидетельствующий о властном влиянии телевидения на современное человечество.

Важно отметить позицию С. Колосова, которую кратко можно выразить так: телефильм — это не улучшенный или ухудшенный кинофильм, слегка приспособленный к габаритам малого экрана, нет, это нечто качественно иное, новое, неизведанное, хотя внешне напоминающее старое, знакомое, исхоженное.

Думается, надо поддержать эту позицию.

Надо, наконец, сказать, что энергичное сопротивление множества людей, работающих на телевидении или не работающих (или, что чаще всего, рассматривающих телевидение как временное пристанище), выделению телевизионного фильма в особый жанр, а следовательно в особую эстетическую реальность, достойную теоретического осмысления, не приносит пользы делу. А дело — это не мало не много тысячи передач игрового телевидения в год. Это сопротивление — не что иное как плохо скрытое нежелание идти в глубь предмета, специализироваться.

Если обратиться к истории кинематографа, то в ней легко найти период полного отрицания его специфики, квалификации его как театра «для бедных», как отснятого театра и тому подобное. Куда как легче отрицать специфику, нежели познавать ее!

В чем же видит докладчик истоки телефильма как особого жанра?

В широте диапазона телевидения, в повседневности его влияния на миллионную аудиторию, в заразительности его, в мобильности, в невиданной демократичности общения, в возможности постановки в связи с этим наиболее актуальных проблем жизни.

Особое внимание в докладе уделено было разнообразным связям в телефильме документальных и игровых пластов.

Модель игрового телефильма, по С. Колосову, включает три элемента. Остро современная, социологически направленная социальная проблематика. Использование приемов прямого телевидения. Мягко вводимый игровой сюжет.

Модель, как сказал докладчик, не совершенная, не единственная, но в поисках своих перспективная.

С. Колосов назвал и проанализировал множество телефильмов различных видов, стран и времен.

Об актере на телевидении говорил в своем сообщении А. Свободин.

Проблема распадается на две части. Творческую и организационную. Нелепо думать, говорил автор сообщения, что уже сейчас мы хотя бы в общих контурах имеем возможность обозначить теорию актерской игры на телевидении, тем более что из истории театра известно, что все великие театральные системы актерского творчества — будь то Станиславского, Мейерхольда или Брехта — были созданы людьми, ежедневно творившими искусство театра.

Впереди теоретика и критика должны идти практики — актер и режиссер телевидения. И может быть, именно они возьмутся за великое дело создания теории творчества актера на телевидении или хотя бы наметят ее основы. Поэтому уже сейчас надо чутко прислушиваться к тому, что говорят опытные актеры, регулярно участвующие в игровых передачах телевидения.

Оратор считает, что аналитическая природа телевидения по отношению к человеческой личности предполагает своеобразное транспонирование всего актерского аппарата. Действенность мысли здесь явно преобладает над физической действенностью. Понятие мизансцены изменяется. Поворот головы, мимика, незначительный жест, смена выражения, протекание мысли в видимых изменениях лица, взгляда — все это есть мизансцены телевидения. Немые паузы здесь говорят, а слова, произносимые актером, показывают. Мгновение внутренней жизни актер на телевидении должен уметь развернуть в заметный диапазон. Актер здесь больше в «одиночестве», нежели на сцене театра. Его не скроют ни массовые сцены, ни оформление.

Телеактер — это целый театр для одного зрителя. Актеру здесь приходится чаще соседствовать и смыкаться с документом, с реальным человеком, нежели в кино. Последнее обстоятельство требует от него такой естественности манеры, которой не требуют иные зрелищные искусства. Но было бы неверно думать, что существует резкая, непроходимая грань между требованиями, предъявляемыми актеру в театре и в кино, и требованиями телевидения. Взаимодействия и взаимосвязи очевидны.

●

После доклада и сообщения прошли трехдневные прения, во время которых предмет, поставленный в заглавие пленума, порою обогащался, порою забывался, уступая место иным проблемам, безусловно важным и нужным, но неисчерпаемым в обширности своей.

Интересны и плодотворны поэтому немногочисленные попытки определить саму формулу телефильма (которые подчас воскрешали в памяти многолетнюю дискуссию на «свежую» тему: искусство телевидение или не искусство?), интересны крупицы опыта в выступлениях практиков, например, режиссера Центрального телевидения Б. Ниренбурга.

Ленинградский режиссер А. Белинский, поставивший уже много телефильмов, причем некоторые из них, особенно телеэкранизации классических произведений, представляются бесспорными достижениями, поделился мыслями и наблюдениями, возникшими у него в процессе работы. Особенно ценными представляются его размышления о значении слова в телепостановке.

В обычной практике телевидения все еще принято считать, что изображение, «картинка» обладают абсолютным приматом по сравнению со словом. А. Белинский, так же как и И. Андроников, считает, что дело обстоит как раз наоборот.

М. Хуциев, недавно ставший художественным руководителем творческого объединения «Экран» Центрального телевидения, говорил о тех условиях, в которых зритель воспринимает телевизионные передачи. В сущности, возможно, сам того не подозревая, он коснулся весьма существенного элемента всякого зрелищного искусства — условий его восприятия зрителем. Отсюда должен быть сделан следующий шаг — попытка заставить эти по внешности такие неблагоприятные условия служить факту телевизионного искусства, заставить их стать, так сказать, составляющей этого факта.

Такую составляющую нащупывал в своем выступлении кинодраматург Г. Колтунов, пришедший к выводу, что «одно из замечательнейших качеств телефильмов — это возможность быть многосерийными... Посмотрев многосерийную картину, мы даже подсознательно живем интересами образов и событий картины».

Следует добавить, что так происходит потому, что эти образы и события входят к нам в дом.

Последнее обстоятельство дает совершенно новые возможности актеру в создании образа, в его непрерывном обживании и обогащении. Здесь-то и проходит резкая грань специфики.

Актер обычного фильма не может продолжить жизнь своего героя, тем более ничего исправить в зафиксированном образе. Актер, участвующий в постоянной годовой серии телефильма, эту возможность имеет!

К сожалению, этой возможностью пока пользуются лишь участники таких постоянных рубрик телевидения, как телекабачок «Тринадцать стульев» или передача «С днем рождения!». (Между прочим, в Англии такой возможностью пользуются актеры, участвующие в огромной по количеству серий передаче «Сага о Форсайтах».)

Значительную дискуссию на пленуме вызвала проблема «стыковки» реального человека и актера в игровом телевидении, синтеза документа и вымысла. Одни считали такое соединение эстетически неправомерным, другие — органичным приемом телефильма. Но кажется, что эту проблему как раз и следует решать лишь на основе условий восприятия телефильма зрителем.

Резкие сломы, смещения, кажущийся разнобой и пестрота привлеченных слоев — реальные люди, документы, игра, старая хроника, натура и так далее —

все это прекрасно усваивается телезрителем, хотя может и раздражать этого же зрителя в кинотеатре. Ибо что такое для телезрителя дневная порция, выдаваемая ему телевизором, стоящим у него дома, как не эта пестрота, смешение, разнобой. Телезритель приучен к этому, и потому в рамках телефильма, сцементированного прочным раствором сюжета, насаженным на стержень сквозной актуальной и глубокой мысли, он может воспринять это великое разнообразие как единство...

О разных аспектах документальности в игровом многосерийном фильме интересно говорил известный деятель эстонского телевидения Т. Каск.

На пленуме выступил Г. Козинцев. Его выступление — призыв к скрупулезному анализу проявлений человеческой личности на телевидении, к уважению этой личности.

Г. Козинцев говорил об этом не абстрактно, не из «альтруистических» соображений, а вполне конкретно, убежденный в том, что ничего интереснее и увлекательнее, нежели проявления талантливой, значительной личности художника под внимательным, без всяких «орнаментов» взглядом телекамер, быть не может. Он подробно рассказал о передаче по телевидению своей беседы со знаменитым актером Полом Скофилдом и тонко проанализировал действия тех работников телевидения, которые эту передачу показывали.

Ленинградский критик Т. Марченко интересно говорила о едином стержне документальности. О документальности, как художественной идее, как способе мышления. Если подобная документальность есть у режиссера, то он сумеет объединить совершенно разнородный материал. «Граница документальности проходит через человека на телеэкране»,— заявила она. С этим положением трудно не согласиться. Не сегодня сказано, что документ может быть фантастичен, а вымысел документален. Все в человеке, в творце!..

Особняком прозвучало выступление аспиранта Института истории искусств М. Микрюкова, который попытался осмыслить проблемы современного игрового телевидения с точки зрения общей эстетической теории. Подобного рода выступления в телевизионной среде непривычны, однако их надо культивировать и поощрять. Как уже говорилось, телевидению в своих собраниях следует решительнее выбираться из наваливающегося на него повседневно огромного вороха проблем, забот, неустройств, эмпирического вороха гигантского производственного цикла и пить от источника поэзии и познания.

И в той степени, в какой пленуму это удалось, он был успешен.

А. С.

Активная позиция критика

Библиография

В 1967 году известный итальянский режиссер, один из отцов неореализма, Роберто Росселлини выступил с парадоксальными заявлениями о том, что кино после нескольких десятилетий своего бурного существования умерло, кончилось...

Тогда же на страницах нашей печати появилась статья советского критика и искусствоведа В. Баскакова, поставившего под сомнение столь категорическое утверждение Росселлини. Статья называлась «Кончилось ли кино?».

«Горькие слова сказал Роберто Росселлини,— писал В. Баскаков.— Но вряд ли прав создатель великих неореалистических фильмов. Кино, конечно, не умерло — это, впрочем, знает и сам Росселлини. Он пробил тревогу. Его многое беспокоит, огорчает, страшит, потому его статья полна гнева к тем, кто превратил экранное искусство в средство отупления и подавления личности.

Проблемы, поставленные Росселлини, реально существуют. Но кино все-таки живо, оно одерживает победы, трудные и важные победы. Подлинное искусство, пробивая все преграды, говорит людям правду.

Значит, кино еще не потеряло себя. Значит, оно живо. Значит, есть художники, способные видеть мир таковым, каков он есть на самом деле»...

Спор вокруг киноискусства давно уже перестал быть узкопрофессиональным спором. Кино — живое и развивающееся — стало важнейшей составной частью жизни современного общества, активным участником идейной борьбы.

И миллионы зрителей не просто заполняют залы кинотеатров, чтобы уйти в мир иллюзий от дневных забот, но ищут на экране ответа на жгучие вопросы современности.

Но серьезный зритель — он одновременно и читатель. Читатель, с которым необходим серьезный разговор о фактах киноискусства и о кинематографе как о важном художественном и социальном факторе.

И когда появляются книги, рассчитанные на большую аудиторию любителей кино, посвященные самым актуальным вопросам, умело анализирующие киноискусство в его главных направлениях и рассматривающие фильм не просто как развлечение, а как идейно-художественное явление,— такие книги вызывают живой отклик.

Наступательную, боевую позицию занимает книга статей, заметок, рецензий В. Баскакова, из которой мы и процитировали слова, рожденные спором с Росселлини.

Книга так и называется: «Спор продолжается»*.

...Продолжается спор по многим вопросам. И это не только полемика с теми, кто в условиях тяжелого кризиса западного кинематографа приходит к пессимистическому раздумью о кончине кино; это не только давний спор о взаимоотношении литературы и кино; это прежде всего спор по большому счету — спор прогрессивных и реакционных идей на экране, спор о судьбах человека и человечества, спор об эпохе, в которую мы живем. И вместе с тем — спор о месте и роли кинокритика, о его ответственности и перед художником и перед зрителем, о его принципиальной партийной позиции.

Книга В. Баскакова интересна еще и в другом отношении. Автор много путешествовал, много видел, встречался с прославленными мастерами советского

* В. Баскаков. Спор продолжается. Статьи, заметки, рецензии. М., «Искусство», 1968.

и западного экрана, с продюсерами, кинозвездами, сам был активным участником и организатором ряда международных кинофестивалей.

Его статьи и заметки написаны по живым следам увиденного, по следам еще не умолкнувших бесед, разговоров. Это и сделало книгу живой, непосредственной.

Обращает на себя внимание еще одна особенность. Мы часто сетуем на отсутствие обзорных статей, которые бы в обобщенном виде проследили движение кино за какой-либо период, скажем, за год-два. В. Баскаков делает попытку таких обзоров в связи с анализом «фестивальной волны», как он выражается.

Конечно, международные фестивали не могут дать исчерпывающую картину, более того, часто они, особенно последние фестивали в Канне, Венеции, дают попросту извращенную картину развития мирового кинематографа, но, с другой стороны, такие фестивали — особенно когда речь идет о Московском фестивале или в известной мере о «фестивале фестивалей» в Акапулько — позволяют обнаружить многие явные или скрытые тенденции, подвести некоторый итог кинематографическому году. В. Баскакову удается это сделать; и в таких разделах книги, как «На фестивальной волне», «Путешествие в Мексику», «Пятый Московский», он дает определенное представление о тенденциях, об острой идейной борьбе на мировом экране.

Этому же посвящены и некоторые другие разделы книги, особенно «Рим, Париж — 67».

Значительное место в книге уделено советскому кинематографу, тому, который уже стал нашей славной историей, и тому, который сегодня ведет борьбу за умы и чувства людей на экранах мира. Раздел под названием «Хорошая работа» повествует о прокате советских фильмов за рубежом, о влиянии нашего киноискусства на умонастроение западной публики. Триумфальное шествие «Потемкина»; новое открытие советского кино послевоенных лет: «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека»; фильмы Александра Довженко и фильмы молодых литовских и грузинских кинематографистов, наконец, знакомство на мировом экране с нашими фильмами 30-х годов — все это не отвлеченная, а весьма реальная борьба за торжество наших революционных идей.

Важно подчеркнуть, как это и делает В. Баскаков, что сила наших фильмов и причина их грандиозных успехов не в том только, что они «безупречно революционные», но, в конечном счете, в том, что это «хорошая работа», «блестящее, зрелое мастерство», как в свое время писал М. Кольцов.

Нельзя не выразить в связи с этим сожаления, что в самые последние годы наш кинематограф не всегда бросал в идейное сражение подобные резервы, что на последних международных фестивалях мы не могли представить картины столь же могучего революционного пафоса.

«Критика не может, не должна пройти мимо того, что снижает уровень нашего искусства, что тянет вспять, сковывает штампами, привычными решениями, стертыми, как старые пятаки, характерами или безудержной погоней за модой» — с этими словами автора книги нельзя не согласиться.

Мне представляется принципиально важным и другое замечание В. Баскакова о том, на какой именно почве продолжается спор сегодня, в каком именно направлении мы должны защищать и раз-

вивать наше великое революционное первородство: в направлении развития темы личности, человека, в направлении развития морально-психологических проблем, в защиту человечности искусства.

«Мы — зрелое общество,— пишет он.— Вопросы взаимоотношения человека с обществом, многосложность моральных проблем, возникающих ежечасно,— все это не может не волновать художника. Почему плацдарм познания человека мы должны отдавать зарубежному кино? А изображение нового человека, сформированного нашим обществом?..

Обо всем этом надо думать и думать всерьез. Пора отрешиться от такой привычной схемы: все, что рассказывается о чувствах человека, о его переживаниях, о человеческих проблемах,— все это, дескать, второстепенное, чуть ли не «мелкотемье». Но разве человек, живущий в системе нашего общества и нашей морали, не должен быть рассмотрен со всей тщательностью и глубиной, с пониманием его психологии, с тонким наблюдением и выявлением моральных конфликтов нашего неповторимого времени?»

Значительная часть книги посвящена проблемам зарубежного, особенно буржуазного киноискусства. Постановка ряда вопросов мне представляется важной и в теоретическом плане.

Одним из таких вопросов является вопрос о судьбах итальянского неореализма. В нашей литературе мы встречаем много суждений по этому вопросу, не всегда точных и справедливых. Несомненно, под влиянием изменившихся социальных условий, под давлением кризиса, охватившего итальянский кинематограф в начале 60-х годов, неореализм как единое и вполне определенное течение перестал существовать. Но это течение, на наш взгляд, не просто ушло в песок, отдав свое место «феноменологическому реализму» Антониони или откровенно модернистскому, с одной стороны, и дешевому рыночному кинематографу, с другой.

В. Баскаков пытается проследить (и думается, что он прав), какие черты, характерные для неореалистических фильмов, отступили на задний план, а какие развились и трансформировались.

В. Баскаков любит итальянское кино и не скрывает этого. И он прав, ибо в нем есть, что любить. Проанализировав разнообразные явления итальянского кино последних лет, он делает вывод, что «многие итальянские фильмы — и в этом их значение для искусства современного Запада — по-прежнему противостоят буржуазному кинематографу. И сегодня основная черта итальянского реализма в кино — это неприятие морали правящих классов».

У автора возникла, на мой взгляд, правильная концепция о глубочайшей связи итальянского киноискусства с «традиционными» итальянскими искусствами — живописью, литературой, театром, именно итальянскими, возникшими на итальянской почве (включая, я бы добавил, и комедию дель арте, несомненно присутствующую, скажем, в фильмах Феллини). И вместе с тем возникает вопрос о том, что на известном этапе именно кино становится ведущим видом искусства, наиболее полным выражением духовных потенций нации на определенном этапе ее развития, сохранив (в отличие, скажем, от живописи) в основном реалистический характер.

Социологам киноискусства еще пред-

стоит выяснить этот вопрос, ибо ответ на него, конечно же, выходит за рамки «чистого» искусствоведения и находится на путях связи искусства с социальной и духовной структурой самого общества.

Любопытно, что периоды взлета кинематографа как наибольшего выразителя настроений общества, как создателя картины национального духа на определенном этапе исторического развития, мы встречаем не только в Италии...

В другом социальном контексте мы это видели в Польше в период расцвета так называемой «польской школы». Польское кино также — и видимо поэтому — привлекло внимание автора книги «Спор продолжается». В разделе «Еще одна встреча» В. Баскаков анализирует знаменитые польские ленты, показывает их роль (особенно вайдовского «Пепла и алмаза» и мунковской «Пассажирки») в развитии мирового киноискусства. Вслед за Болеславом Михалеком и его книгой «Заметки о польском кино» он прослеживает, как польские кинематографисты отражали сложные и противоречивые движения самой истории...

Говоря о кинематографе буржуазных стран, В. Баскаков поднимает еще один принципиальный вопрос критического анализа. Речь идет о делении кинематографа на «коммерческий» и «некоммерческий», делении, весьма распространенном и в западном киноведении и у нас и абсолютно не приемлемом, по моему глубокому убеждению, для подлинного марксистского анализа. Под «коммерческим» обычно разумеют картины, рассчитанные на кассовый успех, и при этом они считаются далекими от подлинного искусства, под «некоммерческим» же понимают «чистое» искусство, искусство не для кассы. Первый в общем отождествляется с реакционными тенденциями, второй — с прогрессивными. Сводить все дело лишь к такому делению, как пишет В. Баскаков, значит уходить от сложности проблемы.

Действительно, существует мощный поток коммерческой продукции, которая занимается определенной — и вполне буржуазной — пропагандой; но на Западе существует кино, по видимости некоммерческое, но наполненное новомодными эстетическими и философскими буржуазными идеями и в силу этого не могущее быть оцененным как прогрессивное.

Этому так называемому «третьему кино» — кино Годара, Антониони, Бергмана — посвящено немало страниц книги В. Баскакова. Причем, отдавая должное этим мастерам, автор постоянно спорит с ними, полемизирует с их философским ви́дением мира и человека.

«Нельзя забывать, что именно сейчас на белом полотне экрана идет идеологический спор о человеке. Что есть человек? Существо низменное и неисправимое или творец, созидатель? Буржуазные теоретики и практики кинематографа ведут наступление на образ, характер в киноискусстве, объявляя все эти понятия устаревшими, возводя в принцип обесчеловечивание искусства»,— пишет В. Баскаков.

...Один из разделов книги называется «Прикосновение к великому». В нем речь идет о советских фильмах, посвященных войне, о теме героизма и подвига в нашем кино, о том, как подходит наше искусство к подлинному гуманизму.

Именно проблема гуманизма является главным предметом и содержанием спора на экране. И содержанием книги об этом споре.

Е. Вейцман

Издано о кинематографе

В последние годы книги о кино, по кино, фундаментальные исследования и популярные издания, так или иначе касающиеся широкого круга проблем киноискусства, стали появляться почти так же часто, как и новые фильмы. Сегодня кинопечать — это уже та страна, путешествие в пределах которой вряд ли возможно без элементарных ориентиров. Короткие рецензии, которые мы будем публиковать в этой рубрике, надеемся, сыграют роль такого рода ориентиров.

Разумеется, короткие информационные отклики на те или иные книги не исключают возможности возвращения к ним на страницах нашего журнала в более подробных и обстоятельных статьях.

В. Микоша. Годы и страны. Записки кинооператора. М., «Искусство», 1967.



В своей книге «Годы и страны» В. Микоша, один из видных операторов-документалистов, вспоминает о том, как сбылась главная мечта его жизни: «видеть, видеть, видеть...»

Может быть, нет более беспокойной жизни в кино, чем у оператора кинохроники: ведь он всегда в движении, в центре решающих событий. Таков и В. Микоша. Камерой своего видавшего виды «аймо» он развертывает перед нами панораму жизни страны. Вот он полушутя повествует о первой самостоятельной съемке — весной 1931 года, когда в Советский Союз прилетел нашумевший в свое время «Граф Цеппелин»; вот просто и буднично рассказывает о своем участии в знаменитой экспедиции по спасению челюскинцев, о работе на Дальнем Востоке... Но это только начало: главное же в том, что автору удается объяснить гражданское значение ремесла человека с киноаппаратом. В главах, посвященных Великой Отечественной войне, В. Микоша рассказывает о событиях, которые, конечно, во многом известны нам, но повествование изобилует интересными, новыми деталями. В нем есть живые встречи и разговоры, зарисовки самого разнообразного характера— от быта военных корреспондентов в осажденном Севастополе до описания Северной Америки военных лет, куда занесла автора его профессия. Эпизоды героические, трагические, а рядом — лирика, юмор.

Можно было бы привести массу интересных примеров из книги Владислава Микоши.

Можно было бы напомнить и о тех страницах, где с волнением автор рассказывает, как Чарльз Чаплин смотрит в Голливуде только что отснятый В. Микошей и его друзьями фильм «Черноморцы». Можно было бы напомнить и о рискованных съемках под вражеским огнем, о ночном танковом рейде в немецком тылу, участником которого был автор книги. О ярких зарисовках Сингапура, Индии, где уже в послевоенные годы снимал фильмы В. Микоша.

Но приведем здесь лишь одну фразу автора, вполне выражающую суть его работы: «У моих ног в кожаном футляре автоматное оружие. Оно заряжено не смертоносными пулями, а безобидной кинопленкой, которая, впрочем, может стать и обвинителем, и судьей, и грозным оружием...»

Н. Л.

К. Церетели. Николай Шенгелая. М., «Искусство», 1968.



Недолгой была жизнь выдающегося грузинского кинорежиссера Н. М. Шенгелая — всего сорок лет, недолгой была его деятельность — всего пятнадцать лет, совсем невелико количество поставленных им фильмов. Тем не менее его творчество очень заметно в истории не только грузинской, но и всей советской кинематографии. Поэтому так интересно познакомиться с небольшой по объему, но широко охватывающей тему и серьезно написанной монографией грузинского киноведа Коры Церетели об этом мастере.

Автор внимательно прослеживает творческий путь Н. Шенгелая, начиная с рассказа о его первых поэтических опытах и закончив тем трагическим моментом, когда режиссер безвременно погиб при возвращении из киноэкспедиции. Крупный художник, Н. Шенгелая был и своеобразной личностью; вероятно, у каждого, кто встречался с Николаем Михайловичем, остался в памяти его бурный темперамент, импульсивность его натуры. В книге есть попытка портрета его самобытной личности, которая во многом объясняет творчество самого режиссера.

Подробно разбираются фильмы, созданные Шенгелая.

Интересно, во многом по-новому анализирует исследовательница фильмы «Элисо» и «Двадцать шесть комиссаров», раскрывая специфику киноязыка Н. Шенгелая. Справедливо отмечается благотворное влияние национальной литературы и театра на формирование грузинской кинематографии и, в частности, на творчество Н. Шенгелая. Наблюдения и выводы подкрепляются приводимыми отрывками из сценариев и впервые публикуемыми документами из архива Шенгелая.

В главе «Неснятый фильм Николая Шенгелая» очень интересно рассказывается о совместной работе Шенгелая с Михаилом Шолоховым над фильмом «Поднятая целина» — работе, к сожалению, не доведенной до конца. Среди материалов этой главы обращают на себя внимание, в частности, публикуемые письма М. А. Шолохова и А. А. Фадеева. Это, конечно, ценный вклад в историю советского кино.

Понятно стремление автора выйти в своем исследовании за пределы творческой биографии одного режиссера. Н. Шенгелая сотрудничал с К. Марджанишвили, крупнейшим мастером грузинской культуры. Его дружба с С. Третьяковым, его встречи с В. Маяковским — это такие факты, которые не просто украшают биографию мастера, но объясняют его искусство.

Трудно складывалась судьба режиссера в последний период его жизни. Защищая доброе имя режиссера от несправедливых нареканий, автор при этом умеет критически подойти к его отдельным ошибкам. И все-таки в ее работе сказывается недостаток, довольно характерный для монографий: желая оттенить достоинства «героя» книги, автор выбирает такой ракурс освещения, что тень, отбрасывае-

мая человеком, становится много больше его самого и тех предшественников, соратников и последователей, которым он обязан своим значением и которые тем же обязаны ему.

Конечно, Н. Шенгелая сказал новое слово в кинематографии, как и М. Чиаурели, выступивший почти одновременно с ним с самостоятельной режиссерской работой. Но ведь то, что создали до них, так сказать, первопроходчики в грузинской кинематографии — И. Н. Перестиани, А. И. Бек-Назаров, К. А. Марджанишвили, А. Р. Цуцунава,— имело большое новаторское значение. Вот этот самый ранний этап грузинского киноискусства К. Церетели явно недооценивает. Рассказывая об «Элисо», она говорит: «Фильм Шенгелая открыл для зрителя многих стран киноискусство маленькой Грузии». Однако мы знаем, что киноискусство Грузии действительно открыл для зрителей за ее пределами фильм «Красные дьяволята», созданный за пять лет до «Элисо»; правда, его действие происходит вне Грузии, но он очень благотворно повлиял на становление и грузинской кинематографии и советской кинематографии вообще.

Автор же монографии, вкратце касаясь первого этапа, даже не упоминает о «Красных дьяволятах». Лишь мимоходом назван фильм «Три жизни», а ведь о нем А. В. Луначарский писал в 1924 году: «Картина с огромной художественной правдой раскрывает те процессы, которые идут сейчас на всем Востоке».

Говоря о фильме «Мачеха Саманишвили», поставленном К. А. Марджанишвили по одноименной повести выдающегося писателя Давида Клдиашвили, К. Церетели дважды (стр. 13 и 15) называет Шенгелая единственным автором сценария. В действительности сценаристов было двое: сын писателя, сам крупный современный прозаик, Серго Клдиашвили и Н. Шенгелая.

Встречаются в книге К. Церетели и фактические неточности. Так, на стр. 27 сообщается: «Горячо увлеченные Грузией... Сергей Третьяков и Виктор Шкловский несколько лет своей жизни посвятили изучению и описанию ее культуры, быта и обычаев». На самом деле оба приехали в Грузию по приглашению Госкинпрома, пробыли там сравнительно недолго и оказали серьезную творческую помощь грузинской кинематографии. Автор книги относит марджановскую постановку «Фуэнте Овехуна» в Театре имени Руставели к 1923 году (стр. 20), но она состоялась в 1922 году. Вряд ли могло Главное управление кинофикации, как об этом упоминается на стр. 79, распорядиться о прекращении работы над фильмом: это учреждение не занималось вопросами кинопроизводства. Датой возникновения азербайджанской студии назван 1925 год, однако первый азербайджанский фильм «Легенда о девичьей башне» вышел на экран еще в 1924 году.

Попадаются излишества по части «образности», например, фраза «Дорога к буйным поэтическим рифам лежит не только через горячее сердце художника, но и через холодные просеки ума» (стр. 32). Совсем невозможен такой пассаж: «Шенгелая... хотел звучать в кинематографии оперативно, по главным ее магистралям» (стр. 26).

В упрек типографии надо поставить невысокое качество фотоиллюстраций.

Это те частности, о которых необходимо сказать, чтобы вернее и объективнее определить значение книги, объясняющей роль Н. Шенгелая в развитии советской кинематографии.

А. Февральский

Е ф и м Д о р о ш. Живое дерево искусства. М., «Искусство», 1967.



В этой книге ощущается столь глубокая и устойчивая «проницательность взгляда», что охотно преисполняешься безмерным доверием к автору и сочувствием. Да, именно сочувствием, хотя это слово не слишком-то привычно по отношению к критике и публицистике. Ведь и здесь, по всей видимости, нам предлагается подборка статей, рецензий, искусствоведческих этюдов (то есть трактовка иных, сторонних откровений), с автором которых вольно соглашаться или не соглашаться, но никак не сострадать ему. Но во всех этих статьях, пространных и кратких, блестяще анализирующих самые разнообразные предметы — спектакли театра «Современник», древнерусскую архитектуру и живопись, известный кинофильм «Мне двадцать лет», книги о наших предках, творчество Кузьмина и Серебряковой и многое, многое другое,— сквозит такая пристрастность, такая глубоко личная озабоченность явлением, что вы невольно сопереживаете автору.

Нет смысла доказывать еще раз, что Дорош — отличный писатель. Точность, образность, непринужденность пера писателя поразительны. И сколь естественны в его языке архаические старомодные обороты, да и вся его интонация, в которой ощущаешь аксаковскую обстоятельность.

Книга Дороша кажется очень связной, очень цельной — при том, что речь в ней идет о вещах, далеких друг от друга. Эту связь, вернее, эти связи, автор особенно ценит в искусстве. Вот он пишет о Кузьмине: «Слияние культуры книжной с культурой народной», о Мавриной: «...она чувствует естественную связь настоящего с прошлым». О Серебряковой: «...творчество Серебряковой представляется мне связанным... с той традицией, которая в русском искусстве, вообще в русской культуре, начата была Пушкиным». О древней иконописи: «...в том и состоит величие Рублева, что в своих произведениях он выразил национальный характер народа и этим близок великим русским реалистам девятнадцатого века». О Ростове Великом: «...прошлое живет в настоящем...» О книге «Хозяйство и быт русских крестьян»: «...со страниц книги как бы глядит предок современного колхозника». «Искусство подобно дереву, живет с питающей его корни почвой». А почва эта суть жизнь, суть правда. Дорош заметно часто употребляет эти слова—«жизнь» и «правда». А еще слова «народ», «земля», «искусство» и много других простых и прекрасных слов, которых ничем не заменишь, как бы они ни были стерты частым употреблением. И еще слово «нравственный», «нравственные основы искусства», «нравственная среда», «нравственное совершенствование». В этом вольном или невольном повторении как бы эхом отдается толстовская боль и забота о человеке, о его познании в жизни и призвании — «человек не может жить только сегодняшним днем, сиюминутным интересом, как бы ни были они значительны. Ему необходимо представлять себе свою жизнь продол-

жением жизни, существовавшей издавна и не имеющей окончания». Исследуя «живое дерево искусства», Дорош естественно достигает ветви, имя которой «кинематограф».

Статья «Почему я не пишу для кино» написана несколько иным почерком, если так можно сказать, нежели прочие материалы книги. В ней нет той обстоятельности, спокойной рассудочности, в ней— молодой полемический задор. В ней — непривычная громкость, даже нервность. Автор явно задет отсутствием контактов с этим искусством, впрочем даже не столько своих лично, сколько вообще отчужденностью, изолированностью современной прозы от современного кино. И с ним нельзя не согласиться, особенно когда он замечает, что камень преткновения не в специфике этих искусств, не в природе их, а в «разной мере знания и понимания тех или иных явлений жизни», стало быть, опять разговор о жизни. И поэтому его обида на кинематограф приобретает не личный, а общественный интерес. Разумеется, он не отрицает способности кинематографа отразить жизнь, он знает, что есть хорошие фильмы, и тонко оценивает, разбирает их, достаточно прочесть его рецензию в той же книге на фильм «Мне двадцать лет». Это даже не рецензия, это его личный рассказ по поводу фильма, а еще вернее, рассказ о жизни, той, которую не играют, а которой живут.

Е. Дорош помогает понять глубокую взаимозависимость различных явлений искусства, и нас, читающих эту книгу, не удивляют резкие переходы из одной области искусства в другую — из области кино, например, в сферу графики. Подобный монтаж совсем не кажется произвольным, а напротив, очень естествен и логичен, ибо в основе его — сама жизнь и глубокое знание ее.

М. Кушниров

Я к о в С е г е л ь. Его фильмы и рассказы. М., «Искусство», 1966.



О том, что режиссер Яков Сегель пишет рассказы, знали немногие, хотя первые литературные публикации его появились тринадцать лет назад. Но вот благодаря недавно изданной книге рассказов мы имеем возможность подробнее познакомиться с литературным творчеством режиссера. В свою очередь литературные опыты глубже объясняют главную тему его творчества, которая вернее всего обнаруживается, когда автор на полотне экрана или на листе бумаги рассказывает биографию своего поколения, призванного на фронт со школьной скамьи. И потому отголоски войны мы слышим чуть ли не в каждом рассказе или очерке.

Новеллы, вошедшие в книгу, строятся на остром, динамичном сюжете. Вместе с тем проза Я. Сегеля раздумчива. И, как верно заметил автор предисловия к этой книге М. Черненко, все, о чем пишет Я. Сегель, в той или иной мере есть встреча

прошлого с настоящим — необходимый контрапункт, проясняющий состояние человеческого духа. При этом понимаешь, что эти рассказы — своеобразная творческая лаборатория режиссера.

Скажем в заключение об одном печальном повороте судьбы, который способствовал тому, что Я. Сегель всерьез обратился к литературному творчеству. Три года назад Я. Сегель попал в автомобильную катастрофу. Больше месяца врачи считали его выздоровление чуть ли не чудом. Своеобразной хроникой этого года стали рассказы «А я помню...», «Где-то бродят жирафы», «Теплый снег». И еще много других. Они вместе со сценарием «Прощайте, голуби!» и вошли в его первую книгу.

Н. Лагина

Стелла Корытная. Пером и объективом. М., «Искусство», 1966.

Автор книги рассматривает одну из важных проблем всякого искусства и столь актуальную для кинематографии — пути постижения и раскрытия духовного мира человека. Конечно, без опыта мировой литературы тут не обойтись. «Нащупывая элементы и принципы построения человеческого образа и характера средствами кино, Гриффит обращался к Диккенсу, Эйзенштейн — к Пушкину и Шекспиру, Пудовкин — к Горькому, Довженко — к Гоголю и Достоевскому. Именно этот «трамплин» открыл перед кино собственные возможности, позволяющие положительно ответить на вопрос: «Киногеничен ли духовный мир?»

Об этих собственных возможностях и путях киноискусства и говорит С. Корытная. Пафос ее книги в том, что настоящая литература толкает кино на беспокойную дорогу исканий, а литературные поделки, никакого отношения к жизни не имеющие, помогают застывать в комфортабельной неподвижности и успокоенности. Автор приводит письмо Достоевского, в котором последний пишет, что «казенный взгляд» противопоказан реализму. Печать казенного взгляда лежит на всем том, что боится нового, но будущее именно за теми, кто ищет «новых эстетических средств раскрытия характера».

Этот тезис обоснован автором в главе «Живая связь времен», посвященной эстетике советского киноискусства. «Драматурги и режиссеры, создававшие образ героя революции и гражданской войны,— читаем мы в книге С. Корытной,— открывали его для себя и для нас каждый раз заново». Открытия эти опирались на постижение характера ч е л о в е к а, на проникновение в его духовный мир.

На пути поисков новых средств выразительности искусство кино делает замечательные открытия, способные обогатить и другие виды искусства. О присущей только кино выразительности думали еще Сергей Эйзенштейн и Рене Клер. В частности, именно им принадлежит открытие того «простого приема» (С. Эйзенштейн), который вошел в эстетику кино

под именем «повтора», ставшего для киноискусства своеобразным и точнейшим «контрапунктом» (см. главу «Эволюция одного приема»). Эти и другие открытия в еще большей степени позволили кинематографу постичь сложный духовный мир человека. Оказалось опрокинутым утверждение, будто экран не оставляет нисколько времени на размышления, что его природа — лишь быстротекущее действие...

Нет, искусство кино, как и всякое другое искусство, уже не ставит себе границ в раскрытии внутреннего мира человека. И чем грандиознее его цели, тем могущественнее становятся средства.

Интересные наблюдения сделаны автором в главе «Пересечение параллельных». Точным эпиграфом к ней служит признание В. Пудовкина, что встреча с наукой укрепила его веру в искусство. Взаимодействие науки и искусства — давний процесс. Автор приводит слова Альберта Эйнштейна о том, что «деяния разума сквозь века изливают на человечество свой свет и свое тепло». Процесс этот становится все более глубоким и плодотворным, рождая «мужество настоящего художника» (Энгельс). А чтобы разглядеть правду и создавать правдивые произведения, нужно мужество личного поведения, смелость мысли, ясность цели, преданность идее. Такое мужество необходимо не только для того, чтобы не бояться нового, но и чтобы уметь пренебречь модой, все достоинство которой заключается лишь в том, что она — мода. Такой думающий, смелый, проницательный художник способен заглянуть «во все закоулки интеллекта и души героев», принять участие в «непрекращающейся борьбе между научной истиной и моралью» и помочь привести их в радостное согласие. О таких художниках пишет С. Корытная, и к таким художникам обращена ее книга.

Г. Литинский

К л у б ы д р у з е й к и н о. Информационно-методические материалы. Вып. 2. СК СССР. М., 1968.



Несколько лет назад первые энтузиасты — истинные друзья десятой музы — положили начало киноклубному движению. Сейчас киноклубы есть во многих городах нашей страны. Их практическая деятельность нуждается в координировании, обмене опытом, обобщении опыта. В ходе дискуссий, лекций и семинаров у членов киноклубов рождается умение видеть, понимать и анализировать произведение искусства. Это своего рода самодеятельное киноведение.

Передо мной небольшая брошюра, идея создания которой возникла недавно (первый выпуск вышел в свет в начале 1968 года), и, думается, она уже успела найти своего читателя, так как ее назначение — помочь руководителям и членам киноклубов в их работе.

На страницах этого выпуска представители различных киноклубов обмениваются опытом, предла-

гают свои методы работы, программы деятельности, клубные уставы. Так, Б. Кривенко, председатель совета воронежского киноклуба, рассказывает о структуре своего киноклуба, включающего несколько секций — истории и теории кино, социологическую, сценарную, подробно останавливается на рассмотрении задач каждой из них.

Свердловский клуб «Уралмаш», занимающийся документальным и научно-популярным кино, представляет весьма интересный и ценный список короткометражных фильмов, рекомендуемых для показа и обсуждения в клубах друзей кино.

Внимание читателей привлечет и раздел «Каждому клубу — свою библиотеку». В нем любители кино найдут развернутую библиографическую справку о выпущенных и намеченных к выпуску книгах по киноискусству.

Немало реальной пользы в работе киноклубов принесут материалы, напечатанные под рубрикой «Киноклубы за рубежом». В этом выпуске читатели познакомятся с опытом киноклубов ГДР и британских киноклубов.

Но при всем благородстве целей и задач этого издания нельзя не отметить и некоторых его просчетов. Первое и главное, что хотелось бы видеть на его страницах,— это разделы, посвященные теоретическим проблемам. Еще очень часто деятельность киноклубов сводится к простой демонстрации фильмов — членов таких киноклубов «завлекают» сенсационными или новыми, еще не вышедшими на экран картинами, не давая ни разъяснений, ни профессионального анализа. Поэтому очень важно, чтобы брошюра «Клубы друзей кино» публиковала высказывания, а может быть, и целые циклы лекций по определенным вопросам теории кино.

Едва ли не самой живой формой работы киноклубов являются дискуссии. В горячих спорах и обсуждениях происходит незаметный, но естественный процесс воспитания эстетического вкуса. В данном издании печатается обсуждение фильма «Семь нот в тишине», проведенное в московском клубе «Арбат». Все выступавшие, за исключением одного, пришли к единому мнению, дружно отмечая лишь достоинства картины. Да, это, безусловно, интересное обсуждение, но в будущем, как мне кажется, необходимо обращать внимание читателя на обсуждение таких фильмов, которые будят дискуссионный азарт. И чем острее будет спор, тем большую пользу он принесет «клубистам».

И здесь нельзя обойти вниманием проблемы взаимосвязи, взаимодействия киноклубов, теснейшего контакта между ними. Этому, конечно, в большой мере способствует Комиссия по киноклубам. Но «клубисты» разных городов мечтают о создании Всесоюзной федерации киноклубов, включающей представителей от каждого киноклуба и координирующей их деятельность. Такой организационный центр во многом способствовал бы развитию киноклубного движения в стране. А каждый новый киноклуб — это еще один полпред киноискусства, призванный воспитывать зрителей на лучших образцах советского и зарубежного кино.

В целом же брошюра «Клубы друзей кино» отвечает своему назначению и, без сомнения, станет активным помощником и советчиком всем любителям кино — организаторам киноклубов.

В. Суменова

Кинолюбительство

В самом центре Житомира — одного из старейших украинских городов, родины Леси Украинки, В. Короленко, создателя космических кораблей С. Королева — стоит легкое, прозрачное здание Областного музыкально-драматического театра. Это едва ли не самое юное сооружение на Житомирщине — оно построено к 50-летию Советской власти. В сентябре минувшего года театр гостеприимно распахнул двери перед участниками народного фестиваля любительских фильмов «Золотое Полесье». Организованный Центральным Комитетом ВЛКСМ, ВЦСПС, Министерством культуры СССР, Союзом кинематографистов СССР, фестиваль этот был посвящен 50-летию Ленинского Комсомола. Семь дней древний город, ставший на это время столицей кинолюбительства, горячо приветствовал представителей самодеятельных киностудий. А участники фестиваля — любители кинематографа, люди разных профессий и возрастов — рабочие, инженеры, врачи, студенты, учащиеся профтехучилищ и даже школьники — стремились отблагодарить за радушный прием гостеприимных хозяев праздника своими творческими подарками.

На конкурс были представлены короткометражные ленты различных направлений и жанров. Но все они были объединены одним девизом: «На экране — молодость Родины». Возглавил жюри кинорежиссер Г. Рошаль.

Жители Житомира, радушно принявшие гостей, сделали все возможное, чтобы превратить фестиваль самодеятельного киноискусства в праздник. Участников смотра приглашали в гости рабочие местных предприятий, жители близлежащих колхозов, школьники. Цветоводы любезно предложили гостям прекрасные плоды своего труда — устроили выставку цветов. В фойе Муздрамтеатра была открыта выставка «Техника кино — 68».

В дни фестиваля произошло еще одно знаменательное событие — была открыта мемориальная доска на доме, где в 1914—1917 годах жил Александр Петрович Довженко.

Участие в фестивале «Золотое Полесье» приняли кинолюбители ГДР, Польши, Югославии, Румынии, Болгарии.



„Золотое Полесье"

Это был особый фестиваль. На нем не было кинозвезд. Зато в зале заседаний, на местах встреч гостей с рабочими, в близлежащих колхозах, в кинотеатрах города господствовала кинокамера. Иной раз казалось, все участники фестиваля взяли киноаппараты в руки и, не переводя дыхания, фиксируют на пленку многоплановую работу народного форума.

Примат операторского пристрастия уверенно заявил о себе и в деловой программе. Конечно же, кинолюбительство начинается с простейшей фиксации на пленку событий семейных и общественных, с желания оставить в памяти детали обстановки и зримые обстоятельства уходящего времени. Минувший фестиваль продемонстрировал широчайшие возможности в фиксации на пленку событий современности. Будь то новобранец, снимающий быт воинского подразделения, где он служит («Письмо солдата»), или москвич, наблюдающий праздничную столицу («Огни Москвы»), кинолюбитель, разделивший нелегкий быт с пастухами на Черных землях («Степные дороги»), или рабочие череповецкого завода, вошедшие с кинокамерой в горячие цехи родного металлургического гиганта («Тебе, Октябрь!»),— все они фиксировали на пленку те трудовые будни, в которых они живут. Один диплом фестиваля отмечал героическую самоотверженность оператора, который работал с кинокамерой, передвигаясь на лодке и плоту по горным рекам Саян («Внимание, Ари-Бурье»). Экран рассказывал о полном опасности путешествии. Объектив отметил и бурный каскад горной Ари-Бурье (в переводе — кипучая вода), и труднейшее преодоление порогов, и аварию, чуть было не приведшую к гибели участников похода, и многое, многое другое.

Словом, фильмы последнего конкурса воочию убедили в огромных потенциаль-

ных возможностях кинолюбительства, способного проникнуть в самые неожиданные сферы современной жизни, которому не помеха ни географические обстоятельства, ни природные затруднения, ни даже административные ограничения. Ведь оператор-кинолюбитель может оказаться всюду. Он не нуждается в особых разрешениях, чтобы, скажем, снять корриду в далекой Мексике или индейцев, жителей резерваций, в Канаде. Нужно лишь иметь при себе киносъемочный аппарат да желание фиксировать виденное.

В этом несомненная сила современного кинолюбительства. Но в этом может проявиться и его слабость.

В этой связи вспоминаются пророческие слова К. А. Тимирязева. Очень точно угадал он в фотографии возможности демократизации искусства и видел их прежде всего в том, что фотография способна зафиксировать, передать красоту природы, «которая по своему существу сама демократична». В то же время Тимирязев категорически осуждал проявляемое некоторыми людьми инфантильно-наивное восхищение чисто технической стороной дела. «Как в картине за художником-техником виднеется художник-творец,— говорил он,— так из-за безличной техники фотографа должен выступать человек ... Конечно, если фотограф будет щелкать направо и налево своим кодаком, снимая походя «интересные места», в результате получится лишь утомительно-пестрый инвентарь живых и неодушевленных предметов, годных для того, чтобы узнать, где что стоит — здесь дачка с фонтанчиком и палисадником, а справа налево, вереницей, в струнку — телеграфные столбы. Так ли относится к своей задаче истинный художник?»

Это суждение, отделенное от нас не одним десятком лет, весьма симптоматично для сегодняшней практики кинолюбительства. Симптоматично, ибо сейчас любительский кинематограф, накопив внушительные силы в операторском мастерстве, начинает обращать все большее внимание на драматургическое освоение темы и режиссерское решение.

Конкурс «Золотое Полесье» показал, что даже откровенно «операторские» фильмы, такие, как упомянутые «Внимание, Ари-Бурье» или «Страницы ледовой жизни», перенесшие нас в совершенно экзотический мир ледового Байкала, даже эти фильмы не смогли бы завоевать признания, не ставь их авторы задачи более глубокие, чем простое копирование действительности.

И, наоборот, наиболее уязвимыми оказались те ленты, где даже при наличии хорошей операторской работы были слабы драматургическая часть и режиссура.

Конечно, нельзя предписывать каких-то рецептов или предъявлять категорические требования к кинолюбительству в целом. Ведь это — хобби, а не профессия. И все же... Подобные скидки верны лишь для той части кинолюбителей, которые делают фильмы для узкого семейного круга. Но есть существенная разница в том, что хочешь оставить для себя лично, и тем, о чем хочешь поведать другим. Пережитое событие — многогранно. Иногда в нем заключен очень личный смысл. А часто — большое общественное значение. Трудность заключается в том, как превратить кинодокумент в свидетельство жизненных обстоятельств, в кусок живой действительности. Вот перед нами совсем небольшая лента московских кинолюбителей «Реквием» (автор А. Дроздов). Аппарат неотступно следует за траурной процессией, движущейся от 42-го километра Ленинградского шоссе — от того места, где из могилы были взяты останки Неизвестного солдата, вплоть до Александровского сада около Кремля.

Город Житомир на несколько дней стал столицей кинолюбительства



Эта лента, казалось, ничего не прибавила к тому, о чем рассказало телевидение. Но авторы не озвучили ее, оставили немой. И изображение этой скорбной процессии, идущей в полной тишине, воспринимается не как обычная хроника события, а как трагическая пауза, прервавшая будничную жизнь столицы, вдруг остро напомнившая современникам о погибших героях.

Обратила на себя внимание и другая, скромная, на первый взгляд, лента, созданная кишиневскими текстильщиками,— «Операция «Танк» (автор В. Расстругин). Будничная по форме и не блещущая какими-либо операторскими изысками, она поразила и новизной материала, и оперативностью отклика на событие, происшедшее всего за месяц до фестиваля. Группа молдавских ребят, купаясь в Днестре, наткнулась на затонувший в годы войны танк. Боевая машина двадцать с лишним лет пролежала на дне реки. Танк вытащили. В нем обнаружили останки советских воинов и лишь два документа. Так и захоронили отважный боевой экипаж, указав на надгробной плите лишь две фамилии, а остальных — безымянно. Кишиневские кинолюбители, заснявшие это, оказались впереди кинематографистов-профессионалов.

В журналистике есть такой термин: «право первой публикации». Нужно обладать зрелым опытом, острым чутьем и оперативной расторопностью, чтобы найти важное и интересное событие в жизни, в науке и первым сообщить о нем читателям. Такая профессиональная острота свойственна не каждому журналисту, да и дается не сразу. Здесь нужен навык. В фильме «Операция «Танк» первая публикация волнующего события принадлежит кинолюбителям. И потому что именно они, кинолюбители, догадались стать с киноаппаратом на берегу реки, где проходили работы по поднятию танка, и снять всю процедуру захоронения героев-воинов на пленку, работа этого самодеятельного коллектива заслуживает большой похвалы.

В фильмах «Реквием» и «Операция «Танк» авторское суждение о показанном проявилось по-разному. Поэтому-то каждый из них перестал быть просто «картинкой», годной, по выражению Тимирязева, только для того, чтобы узнать, «где что находится». Ленты эти встали в ряд с произведениями подлинного киноискусства.

●

В фестивале «Золотое Полесье» значительное место по количеству занимали хроникальные репортажи с мест боевой и трудовой славы. Сегодняшняя комсомолия любовно чтит героическое прошлое Родины. К местам легендарных сражений, к могилам героев гражданской и Великой Отечественной войн устремились сейчас самые юные, те, кто обязан отцам своими сегодняшними завоеваниями и миром. Это замечательное движение нашло отражение и в лентах кинолюбителей. В минувшем году в рамках проходившего в Киеве IV Всесоюзного слета участников походов по местам революционной, боевой и трудовой славы нашего народа состоялся смотр кино- и телефильмов на эту тему. Из 94 фильмов, участвовавших в смотре, 62 были сделаны кинолюбителями! Внушительную группу составили такие фильмы и на фестивале в Житомире. Однако, как это ни огорчительно, общенародность начинания не всегда ярко и значительно была обрисована в подобных лентах. Подчас они грешили стереотипностью, рассказывали лишь о внешней стороне дела. Только считанные фильмы этой группы смогли достойно показать героическое прошлое, и среди них —

фильм Московского клуба кинолюбителей «На безымянной высоте», снятый инженером Ю. Климовым. Их было 18 — героев, охранявших важный рубеж. Лишь двое остались в живых. И эти двое рассказали о героических делах своих погибших товарищей. И та значительность, с которой рассказано об обороне безымянной высоты, сообщает фильму большую взволнованность.

К этим фильмам примыкают документальные картины о буднях студенческой практики, об участии молодежи в спортивных фестивалях и соревнованиях. Широко отражен в фильмах кинолюбителей студенческий досуг.

Изобразительно богатый материал представлен в фильме «Студенты» (Киностудия института инженеров железнодорожного транспорта; авторы А. Кожевников, В. Скворцов, А. Усачев), посвященном учащейся молодежи Ленинграда, отправившейся на строительство железной дороги в Среднюю Азию. Профессионально снятые кадры показывают массовый митинг на Дворцовой площади, дорожные зарисовки и трудовые будни вдали от Ленинграда, в степи. Эти кадры дают основание говорить о серьезных возможностях ленинградских кинолюбителей. Картина «Студенты» содержит куски, отлично озвученные синхронной аппаратурой,— этому могут позавидовать иные кинематографисты-профессионалы. И все-таки богатый изобразительный ряд не выстроился в законченную кинематографическую форму. Где-то в середине фильм надломился, не выдержав обилия необязательного материала. События не развивались, а тянулись, утратив логическую связь.

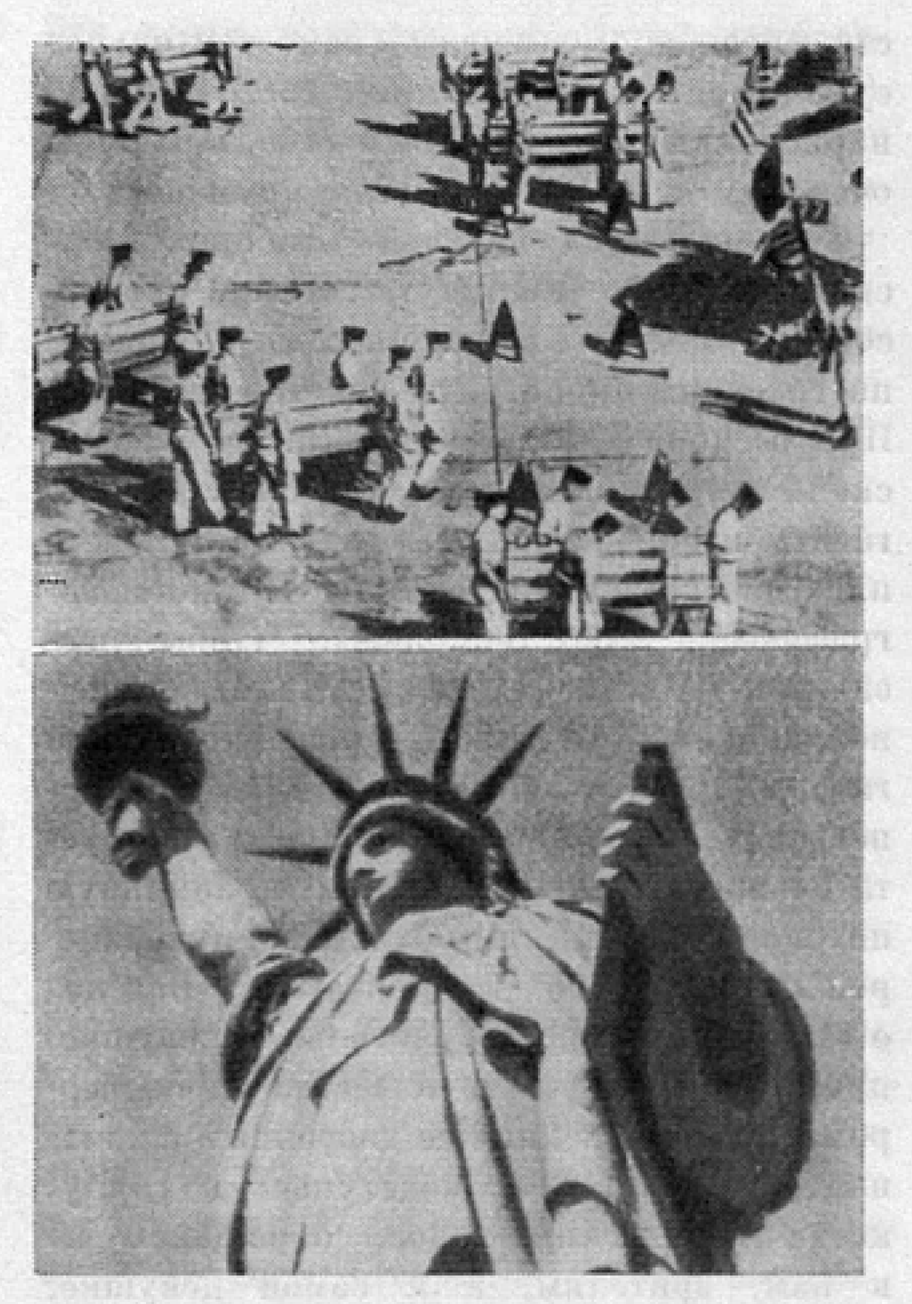
●

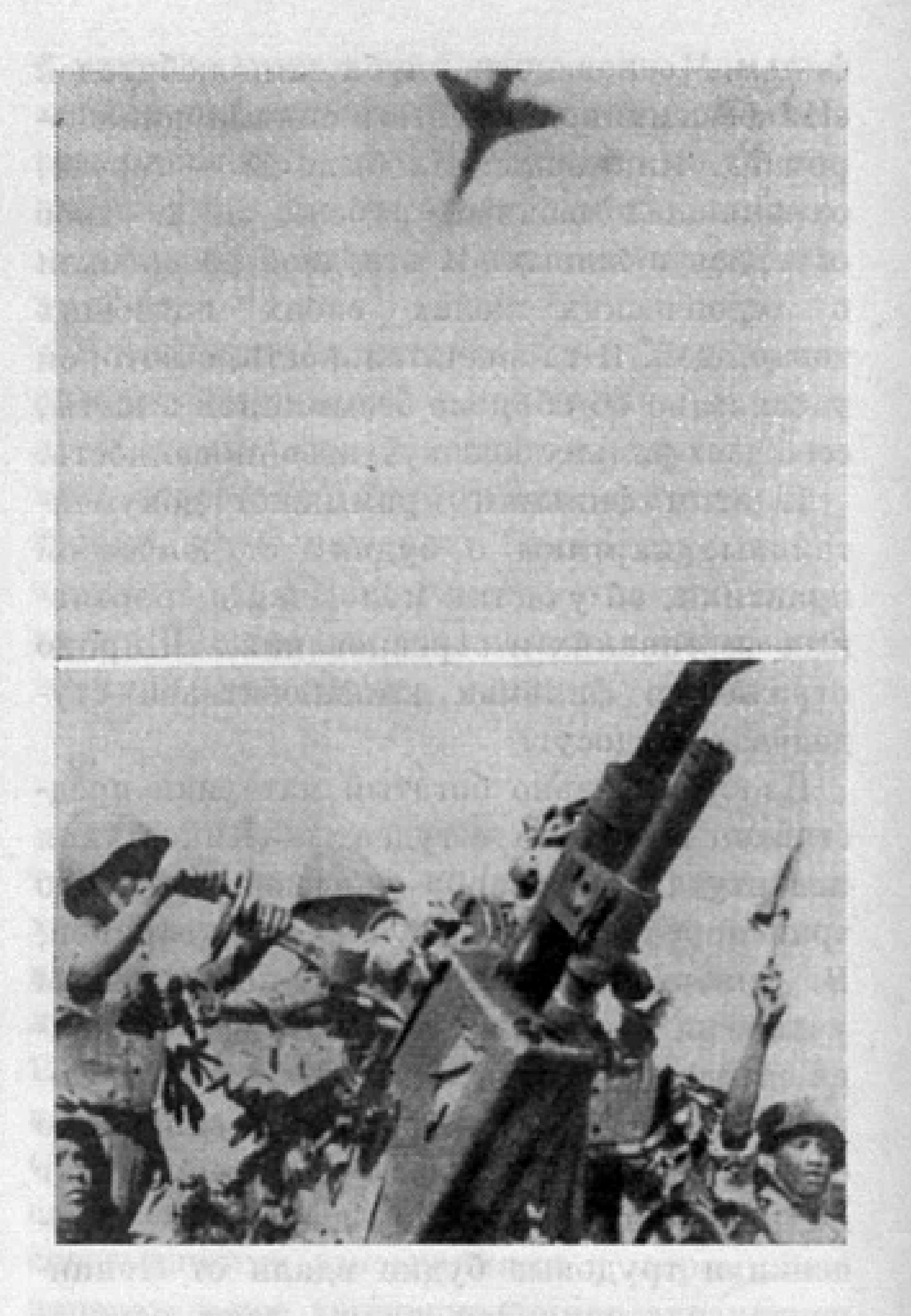
Минувший конкурс обнаружил в нашем самодеятельном кинематографе появление любителя-драматурга, любителя-сценариста, способного высказать самостоятельное суждение о том или ином событии. Сценарист-литератор заявил о себе, в первую очередь, как талантливый комментатор.

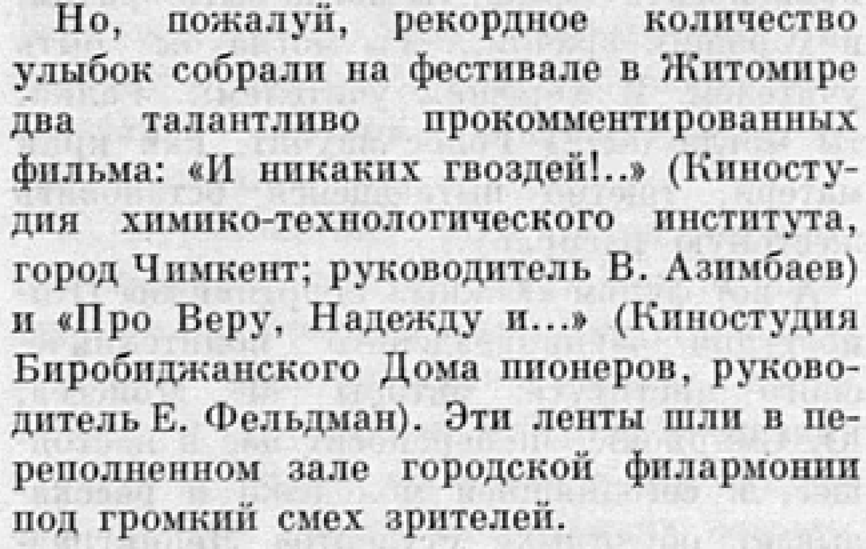
Фильм кинолюбителей Днепропетровского горного института «Галка-профессор» (авторы Е. Гальперин и В. Моложён) построен на иконографическом материале. Профессионалы-кинематографисты знают, сколь трудно бывает в таких случаях обогатить изобразительный ряд, сделать его пластически выразительным и кинематографически «фотогеничным». Чтобы рассказать о судьбе девятнадцатилетней подпольщицы Гали Андрусенко, казненной гитлеровцами в оккупированном Днепропетровске, потребовалась большая изобретательность. Авторы нашли правильную интонацию, во многом обусловленную манерой дикторского комментария. Рассказ о Галке, умной и рассудительной девушке, прозванной за эти ее качества «профессором», ведется от лица ее довоенных школьных друзей. Комок подступает к горлу, когда юношеский голос, обращаясь не к нам, зрителям, а к самой девушке, произносит: «Галка, ты могла быть врачом, и хорошим врачом... Ты могла бы быть учителем. И хорошим учителем... Галка, ты могла бы...» Голос звучит, как крик матери, тщетно пытающейся остановить жестокую расправу...

А вот фильм «Южный спортивный» (Киностудия Ленинградского политехнического института; авторы М. Моисеев, Ю. Смирнов). Он переносит нас в настоящее, к сегодняшней молодежи и рассказывает об отдыхе студентов Ленинградского политехнического института на берегу Черного моря. В этой ленте господствует юмор: диктор с улыбкой комментирует жизнь палаточного оздоровительного городка, досуг молодежи разных национальностей.

Кадры из любительского фильма «Затмение»



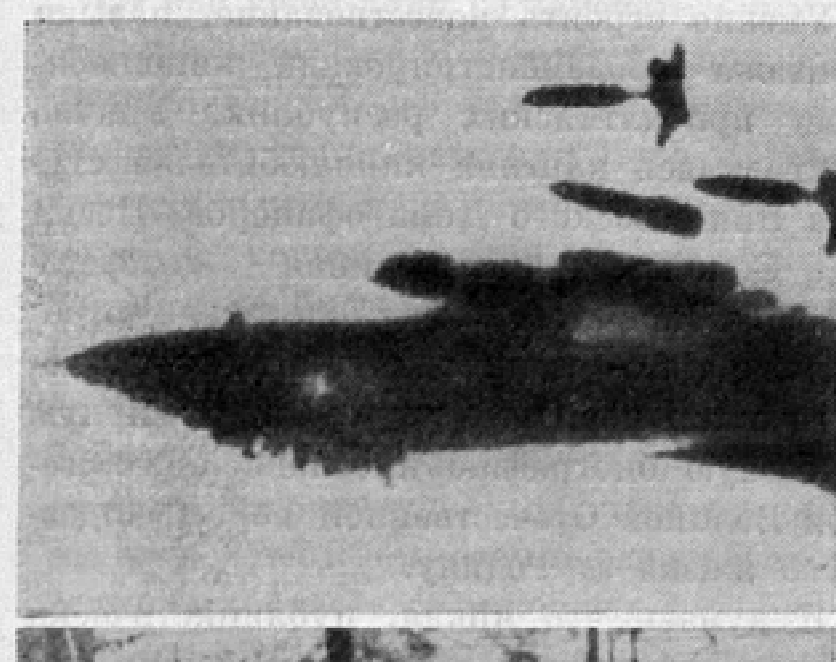


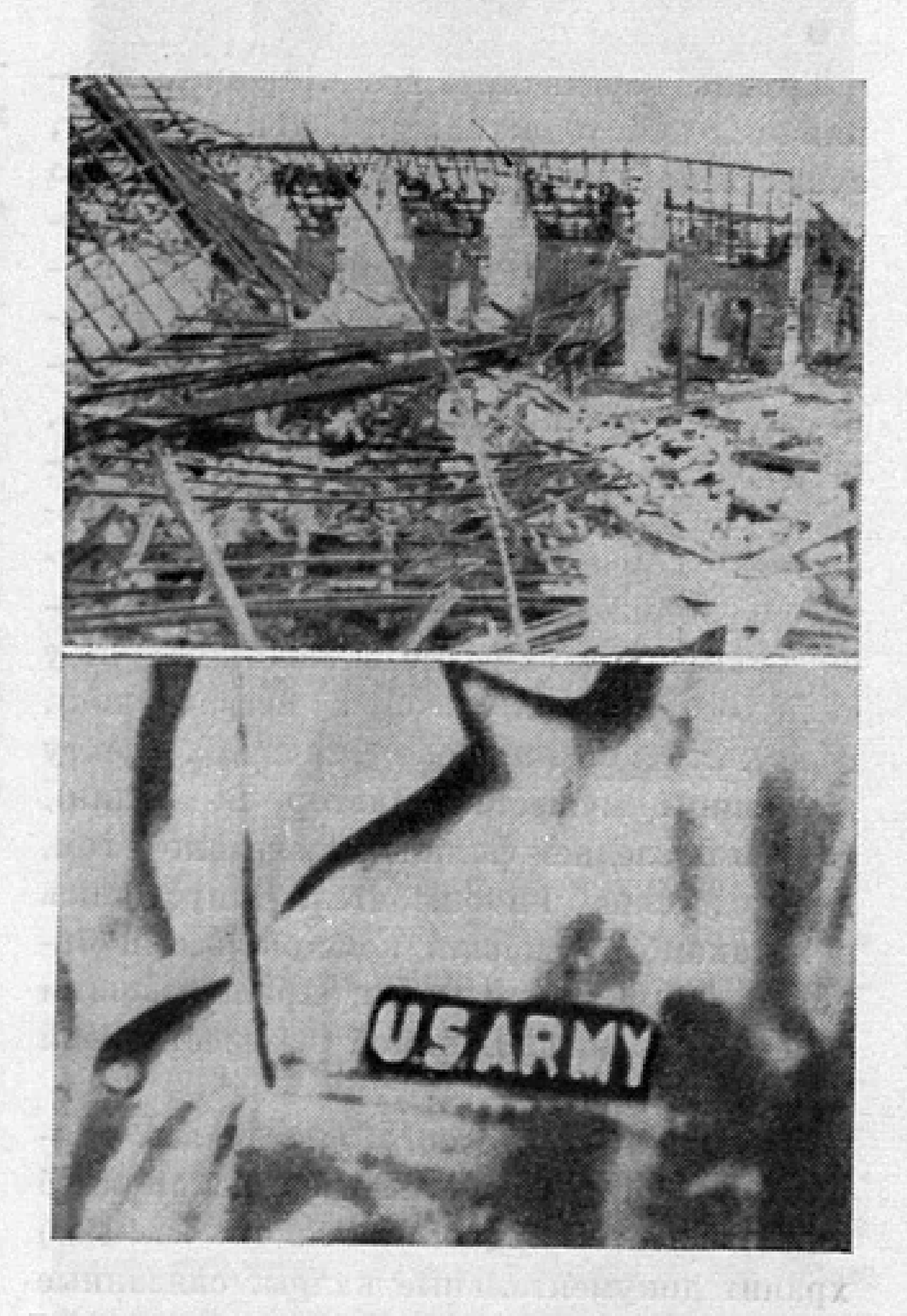


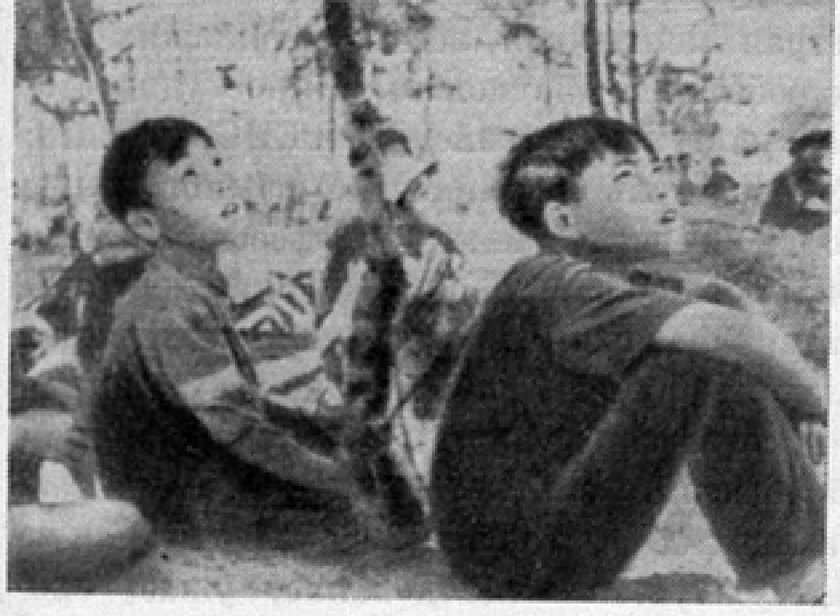
Но, пожалуй, рекордное количество улыбок собрали на фестивале в Житомире два талантливо прокомментированных фильма: «И никаких гвоздей!..» (Киностудия химико-технологического института, город Чимкент; руководитель В. Азимбаев) и «Про Веру, Надежду и...» (Киностудия Биробиджанского Дома пионеров, руководитель Е. Фельдман). Эти ленты шли в переполненном зале городской филармонии под громкий смех зрителей.

«И никаких гвоздей!..» заснят во время летних студенческих каникул. Молодежь поехала в степь и там построила крытый загон для овец. Ребята месили глину, лепили саманные кирпичи, устанавливали немудреный фундамент, возводили каркас и стены, крыли крышу. А диктор, комментируя события, то и дело проводил юмористические сравнения. И зрители, заражаясь от студентов весельем, разделяли их радость по поводу того, что они ухитрились загореть совсем как на лучших курортах, и при этом не только не транжиря свои скудные средства, но даже, наоборот, прирабатывая, получая зарплату; трудились так, что верблюды «сбегались» полюбоваться на их дружную трудовую колонию!..

Веселым заключительным титром картины стала латинская пословица: «Сделал то, что мог. И если кто-нибудь может сделать лучше — пусть сделает!» Право, эта шутка могла бы служить нравоучением немалому числу профессионалов-комедиографов...







Лето — веселая пора не только для студентов. Наша детвора — пионеры и октябрята — столь же весело проводит свой летний досуг. «Про Веру, Надежду и...» — фильм-шутка, рассказ о пионервожатой Надежде, мечтательной девушке, занятой больше «грезами о любви», нежели лагерными заботами. Эта лента снята по сценарию и сыграна детьми одного из пионерлагерей под Хабаровском. Рассказ ведется от лица пионера, попавшего в отряд к Надежде. Мальчик рассказывает о том, как она составляла «план мероприятий», как разучивала песню с ребятами, как руководила сбором камешков в лесу, как вела беседу на поляне. Ребята на экране живут своими ребячьими заботами. А зрительный зал то и дело взрывается смехом. Потому что песня, которую разучивала с отрядом Надежда, оказалась цыганским романсом «Я ехала домой»... Камешек, который нашли ребята, вожатая объявила счастливым талисманом «в любви!» и сейчас же нацепила себе на шею. А задушевная беседа на поляне неожиданно превратилась в очень веселое обсуждение вытаращенных вовкиных глаз. «На кого похожи глаза у Вовки?» — спрашивала Надежда. Ребята робко гадали: «Наверное, на жабины глаза?» — «Да, правильно,— подбадривала вожатая,— но только вы, ребята, не дразните Вову жабой, а зовите его Гуинпленом». И тут же веселый мальчишеский голос подхватывал: «Так как никто не мог выговорить это мудреное слово, мы все до конца смены звали Вовку жабой».

●

Трудно перечислить все сферы проявления кинолюбительства. Но еще одну черту, существенно влияющую на творчество сегодняшнего кинолюбителя, отметить необходимо. Это весьма пристальное изучение иконографии, старой хроники, фильмотечного материала. В лентах кинолюбителей подчас появляются документы, не известные ранее, редкие, забытые фотографии и т. п. Исторический поиск вдохновил на творчество авторов уже упомянутого фильма «Галка-профессор», ереванских кинолюбителей, сделавших картину «Гай бессмертный» (автор В. Навасардян), одесских комсомольцев, снявших ленту «Страницы мужества» (автор В. Юдин). В этом последнем фильме рассказано о том, как одесские кинолюбители спустились в катакомбы и нашли комсомольский билет и бляху с записями, пролежавшими там со времен Великой Отечественной войны.

Сбором исторического материала заняты сегодня многие. Житомирский клуб кинолюбителей (руководитель Ю. Яковлев) хранит документальные кадры, связанные с историей города.

Пристальное внимание к фильмотечным материалам не замедлило сказаться на особенностях творчества некоторых любительских коллективов. Монтажный любительский кинематограф еще только начинается. Но первые шаги его уже ощутимы.

Несколько монтажных картин показали на фестивале житомирские кинолюбители. Внимание к себе привлек сюжет в киножурнале «Житомирщина» (№ 17, редактор Ю. Яковлев), посвященный генералу Головко. Небольшой кусочек старой киноленты, прокомментированный участницей Великой Отечественной войны, зазвучал в киножурнале современно и значительно.

Умение строить повествование, навыки монтажа продемонстрировали кинолюбители прибалтийских республик. Удачно выстроилась картина кинолюбителей студии Вильнюсского Дома офицеров «Песня о Соколе», посвященная генералу И. Д. Черняховскому. Тщательно отобранные фото- и кинодокументы в хронологическом порядке воспроизводят мирную и боевую биографию прославленного героя Великой Отечественной войны, отдавшего жизнь за Родину.

Я думаю, что яркая, публицистически острая монтажная лента латвийских кинолюбителей «Затмение» (Киностудия Дома культуры Латвийского РСПС, г. Рига; руководитель О. Динвиетис) намного выше по мастерству иных профессиональных фильмов. Она построена целиком на фотоматериале, взятом из журнала «Америка». Авторы сумели пристально вглядеться в фотографии и увидеть в них большой драматический смысл. Контрастный монтаж различных фотографий рождает целую гамму чувств — негодование, ужас, возмущение. Экран кричит о несправедливости американской интервенции во Вьетнаме, зовет на помощь невинным... Так восьмиминутная лента рисует трагическую картину жизни в современной Америке.

●

Второй эшелон нашего кинематографа продемонстрировал на кинофестивале в Житомире свою жизнеспособность и силу. Самодеятельное киноискусство, возникшее как увлечение простейшей фиксацией на пленку событий повседневности, сейчас переживает период творческого формирования.

Хочется надеяться, что кинолюбительство будет двигаться не только вширь, но и вглубь — по пути овладения всем многообразием кинематографического языка.

М. Нечаева

Так работал Циргиладзе



От нас ушел один из замечательных людей советского кино Виктор Серапионович Циргиладзе. Я работал с ним много лет. Много лет работала с ним Вера Павловна Строева. Он был директором десяти с половиной наших картин, поскольку последняя не была закончена, когда жизнь его оборвалась.

Начал я с ним работать на «Вольнице». Трудно забыть, как внимательно уже известный и прославленный директор картины относился к когорте молодежи, которая трудилась вместе со мной над фильмом по гладковской повести. В поисках натуры мы рыскали с ним на катере по Волге, по Каспийскому морю. Но снимали Каспий в Ялте, а рыбу для Ялты снимали на Каспии. Мы строили промысловый флот на ялтинском городском пляже, а дома, конторы, бараки резалок и рыбаков — на натурной площадке Ялтинской студии.

После Ленинграда, где я снимал «Академика Ивана Павлова», «Мусоргского», «Римского-Корсакова», и Алма-Аты, где все было весьма скромно, темпераментная широта Циргиладзе сразу сделала его моим любимым человеком, и это было уже навсегда.

Раньше всех вставал он на нашем катерочке, загорал, меряя палубу шагами... Помню, когда мы нашли малодоступные для съемки кадры песков в одном из укромных уголков на Каспии у Волги, он миролюбиво согласился. Но, как выяснилось потом, про себя уже сразу решил, что только верблюды и пески будут сняты там, где были они — верблюды и пески, а все остальное, не снижая качества, как он любил говорить, мы снимали в той же благословенной Ялте. Теперь я уже сам не могу найти в картине, где кончается Ялта, где начинаются пески.

Прелесть его директорствования была не в том, что он весьма благоразумно ограничивал одну экспедицию и удачно создавал другую, а в том, что он нормальность и необходимость такого творческого решения делал понятными всем.

Когда мы в Ялте расселялись по комнаткам и общежитиям, Циргиладзе с отцовской заботой интересовался житьем каждого. Ему важно было, чтобы молодые не были излишне легкомысленны и не были серьезнее, чем им положено,— так любил он говорить.

Не все было просто — не так дело делается, как сказка сказывается. Но во всех случаях Циргиладзе был не только директор, не только истинный художник в своей картине, но и педагог. Причем педагог совершенно особого рода. Если взглянуть со стороны, могло казаться, что он человек ужасного характера — крикун, не желающий никого и ничего слушать, почти капризный в своих неожиданных решениях.

И действительно, если случались какие-то нарушения распорядка работы, Циргиладзе кипел, как расплавленный свинец.

— Я тебя выгоню,— кричал он.— Ноги твоей больше не будет на площадке. Если надо прийти в 7.15, а ты приходишь в 7.45,

то из тебя выйдет такой же кинематографист, как из меня балерина. Да, кино — сумасшедший дом, это все знают, но это сумасшедший дом с расписанием — понимаешь? На кино есть много точек зрения. С одной стороны видно: сумасшедший дом. С другой стороны смотришь: тоже сумасшедший дом. С третьей стороны смотришь — почему-то картины получаются! Я тебе скажу, слушай меня внимательно... почему никто не хочет уходить из кино, а многие хотят приходить в кино? Потому что это очень похоже на жизнь. Давай говорить откровенно: а жизнь — разве это не сумасшедший дом! А в нее приходить любят, а уходить не хотят. Ты враг Советской власти, ты это должен понимать! И не потому, что ты опоздал... чихать мне на твое опоздание... а потому, что ты сейчас улыбаешься... Чего ты улыбаешься? Чтобы больше этого не было!!!

И я не знаю ни одного человека, который бы позволил себе быть при Циргиладзе не точным, не умным, я бы даже сказал не остроумным. Тянулись!

Когда однажды страшным штормом сломало декорацию нашего плота и это грозило большими убытками — я видел, с каким небывалым рвением и рабочие, и руководители работ, и художники, да и просто добровольцы из группы восстанавливали этот плот. Никто не хотел видеть лицо Циргиладзе сумрачным.

И я очень скоро привык к тому, что если человек работает с Циргиладзе, то он всегда будет работать так, как надо. Мне кажется, что вот это и есть самая высокая форма воспитания людей и уважения к ним.

Мне приходилось работать и с другими директорами. Я видел разных: и грустных, и суровых, и пунктуальных, порой даже иронизировавших над сумасбродным Циргиладзе. Но я считаю счастьем, что работал с ним. Воистину неисчерпаем был в нем заряд солнечной силы, он одарял им всех. Я никогда не забуду одного его разговора с Марией Заржицкой — очень любимым мною товарищем по работе и, кстати, очень любимой самим Циргиладзе. Придя на съемочную площадку, я услышал яростный крик Виктора Серапионовича:

— Муся!

Занятая разговором с кем-то, она не сразу откликнулась.

Тогда Циргиладзе неожиданно позвал ее поразившим меня окриком:

— Архимандрит!..

Она невольно оглянулась.

— Архимандрит, иди сюда!— крикнул он еще раз.

Удивленно вскинув брови и нахохлившись, она подбежала к нему.

— Вы меня?

— Тебя, архимандрит!

Она взволновалась:

— Я уже к этому привыкла, что вы на меня кричите, я на это не обращаю внимания. Но почему это я архимандрит? — выкрикнула она, наступая на Циргиладзе.

Лукаво перебирая четки, он сказал:

— Потому, что только ты и архимандрит получают зарплату ни за что.

Муся невольно рассмеялась.

Мы снимали тогда объект «Мост» для фильма «Сестры». Указывая на съемочную площадку, Циргиладзе объяснил Мусе свое недовольство:

— С той стороны моста должны наступать белые, с этой стороны стоят красные...

— Ну и что?

— Тогда скажи, пожалуйста, почему так глупо все организовано? Почему красные одеваются с той стороны, с которой наступают белые? Не проще ли, чтобы белые одевались, где белые, а красные, где красные?..

И Циргиладзе, скромно поджав губы и широко расставляя ноги, ушел, даже не оглянувшись. А на площадке второй режиссер Мери Анджапаридзе и ассистент Мария Заржицкая — отличные работники, для которых этот казус был случайной «накладкой»,— сразу стали перестраивать всю дислокацию съемочного дня.

Не могу забыть, как однажды Циргиладзе был страшно огорчен и даже испуган на съемках эпизода расстрела в фильме «1918-й год». При съемках этого эпизода произошел случай, о котором я много раз рассказывал.

Это история с благообразным рабочим, который пришел к нам проситься на съемку. Увидав его, мы поняли, что лучшего белого генерала не найти. Он был сед, сухощав, с умным и зорким взглядом, со злой складочкой у переносицы. От нашего предложения он резко отказался, сказал, что будет сниматься только в виде рабочего, которого расстреливают, что на том месте, где мы собираемся снимать эту сцену... в 1918 году были расстреляны два его сына.

И мы его в картине так и сняли в качестве рабочего. Циргиладзе, вообще говоривший немного и вовсе не стремившийся к излишней общительности, отнесся к этому человеку с большим почтением. Он советовал, он хотел, чтобы крупно было видно лицо этого человека, доверившего кинематографу свою собственную биографию.

Но тут же, как всегда на съемках, не обошлось без приключений. Группа товарищей, узнавших, что мы приготовили куклы, чтобы сбросить их в глубокий овраг в эпизоде, где расстреливали красноармейцев, запротестовала. Овраг был действительно глубокий, и даже помыслить мы не могли, что вниз туда будут лететь живые статисты. Однако станичные парни были весьма настойчивы. Забравшись на высокий край оврага, они стали демонстрировать головокружительные прыжки вниз, приводя в ужас Циргиладзе. Забыв некоторую свою косолапость, он взобрался по крутому обрыву и стал орать, отшвыривая от края непрошенных трюкачей:

— Ты думаешь, я за тебя боюсь?.. Мне жалко, что ты такой дурак! Пойди, посмотри — кукла будет лучше лететь, чем ты будешь падать. Не ты отвечаешь головой — я отвечаю головой. Не у тебя разорвется сердце — у меня разорвется сердце! Товарищи дорогие, прошу вас не портить кадр. Тут расстреливали. Тут не играли. Не играй — не надо! Тут его детей расстреливали, а ты балаган делаешь — не надо...

Слова Циргиладзе подействовали. Однако один из парней все-таки в момент расстрела рухнул с высоты, очевидно, чувствуя, что без этого подвига жизнь его не будет полноценной. Циргиладзе отодрал его за уши.

Больше всего ненавидел Циргиладзе долгие разглагольствования, выяснения причин, особенно когда эти выяснения были пустомельны, требовались для «галочки» и для поднятия престижа. Он говорил:

— Ох, язык, язык... Что такое язык? Язык можно на базаре купить, 75 копеек килограмм. Во рту его больше, чем на 40 копеек, не помещается. А сколько он вреда приносит!

Чтобы в картине было все на месте, Циргиладзе делал иногда просто чудеса. Чудом он создал войско для трилогии «Хождение по мукам». Он собрал и воспитал из колхозных ребят вместе с генерал-лейтенантом Осликовским конную армию в тех краях, где были только мотоциклы, а коней уже давно было не видать. И в результате кадры конницы не заставили нас краснеть.

В работе над фильмом «Война и мир» он показал огромные способности, возглавил штаб директоров и, как мне известно,

вызывал восторг и искреннее уважение у Сергея Бондарчука, понимавшего, что только Циргиладзе мог поднять громадную махину четырехсерийного фильма.

И в то же время это был по-детски трогательный человек. В нем детское не угасало до последней минуты.

И окончить мне хочется одним маленьким эпизодом. В последней картине, которую я с ним делал («Они живут рядом»), маленький сын Циргиладзе Ираклий снимался в одном эпизоде. Циргиладзе старался скрыть свою взволнованность и заинтересованность, бурчал что-то под нос.

— Ну, это уже вторая роль Ираклия,— говорил он.

Он пришел как-то на съемки и сел в стороне.

Я наблюдал за ним, пожалуй, больше, чем за сценой.

Глаза его теплились лаской. Но когда его маленькому Ираклию в каждом дубле давали подзатыльники — такая уж роль была, и надо сказать, актриса не щадила мальчика, а мальчик ничуть не сердился за это, уже понимая, что такое киноактер,— я видел, как Циргиладзе помрачнел, однако не говорил ни слова. Но все же в конце концов не выдержал и сказал:

— Слушай, по плану три дубля... нельзя снимать пятнадцать дублей каждый кадр!

И когда, наконец, съемка была завершена, он сказал сурово Ираклию:

— Ну, видишь, ты все хотел сниматься в кино... Это больше тумаков, чем удовольствия.

Я понял, что смысл этой фразы относился не только к Ираклию.

А мальчик, по-циргиладзевски подмигнув, ответил:

— Нет, папа, все-таки удовольствия больше, чем тумаков...

Никуда он от нас не уйдет. Не скоро мы найдем второго Циргиладзе, и второй будет все же второй. А первым и единственным был он — Виктор Серапионович.

Г. Рошаль

Советская киноклассика в Бергамо

Самой крупной сенсацией кинофестиваля авторских фильмов в Бергамо был ретроспективный показ фильмов советских режиссеров бр. Васильевых «Чапаев», «Волочаевские дни», «Герои Шипки». С большим интересом и симпатией был встречен публикой также и фильм Д. Шпиркан «Братья Васильевы».

Никакие другие фильмы из числа новейших, показанных на фестивале, не были в силах конкурировать с мощными по силе таланта, одухотворенными революционной идеей произведениями замечательных советских режиссеров. Размышляя о причинах успеха фильмов Васильевых, итальянский критик Акилле Фрецито пишет: «В этих художниках неизменно горела преданность социалистической Родине, любовь к русской земле, к русским и советским людям, и чувство это руководило их творчеством, их жизнью».

«Показанный в Бергамо фильм «Чапаев» позволил полностью почувствовать то народное вдохновение, которое пронизывает его... «Чапаев» — это основополагающее произведение советского кино... Создание героя, органически связанного с народными массами, положило начало периоду зрелости социалистического реализма, характеризовавшегося присутствием положительного героя, в котором отражались типические черты советского человека: оптимистическая вера в жизнь, любовь к социалистической Родине, посвящение себя делу народа и страны».

О «Героях Шипки» критик пишет: «Батальные сцены великолепны, они сделаны с тонким чувством красоты, помогают усилить эпический тон всего произведения»...

Самые разные итальянские газеты подробно, много и с восторгом писали в дни фестиваля о творчестве бр. Васильевых. Газета «Эко Бергамо» в статье В. Фельтри назвала «Чапаева» блестящей эпопеей о народном герое»... «Фильм как бы лепит легендарную фигуру героя революции».

Г. и С. Васильевы



«Прошло уже много лет,— пишет Дж. Наннини в газете «Национе сера» в статье, озаглавленной «Парад советских фильмов»,— а фильм держит ритм и вызывает интерес зрителя, потому что уходит корнями в народный эпос».

О «Волочаевских днях» газета «Джорнале ди Бергамо» пишет: «Фильм является могучей народной хроникой, в которой героические действия и их политические причины всегда тесно связаны и объединены в человеке. Именно в этом состоит самое большое достижение искусства Васильевых».

Фестиваль авторских фильмов в Бергамо как таковой провалился. Жюри не сочло возможным присудить какому-либо фильму премию. Лишенные ясной мысли, претенциозные по форме девять авторских фильмов, отобранных для участия в конкурсе, не были удостоены награды. И что самое главное — они оставили равнодушным зрителя.

Все симпатии, все внимание, все восторги зрителей были полностью отданы ретроспективе — фильмам бр. Васильевых и очень полезному, познавательному фильму



Д. Шпиркан «Братья Васильевы». Об этом последнем фильме в прессе тоже можно прочитать немало добрых отзывов. Фильм помог итальянским зрителям познакомиться с биографией Васильевых, раскрыл лабораторию их творчества. «Это фильм серьезный и тщательно сделанный. Он не только рассказывает биографию режиссеров, но и открывает их творческий метод»,— пишет критик из газеты «Джорнале ди Бергамо».

Ну и что же сказать в итоге обо всем этом? Прежде всего то, что, читая статьи итальянской печати, испытываешь чувство гордости. Хотя для нас и не удивительно, что глубоко народные, остро политические, революционные фильмы советских классиков бр. Васильевых еще и еще раз торжествуют победу за рубежом. Однако из этой — еще одной — победы нужно извлечь урок такого свойства. Он тоже не нов, но напомнить об этом стоит. Сила нашего искусства, его величие заключены в его горячей революционной убежденности, в его народности, в таланте, одухотворенном большими, светлыми идеями. Это залог успеха. Такого рода фильмов от нас ждут зрители и за рубежом. Ждут зрители, уставшие от мрачного, бесчеловечного, бездуховного кинематографа, от дешевки бульварного ширпотреба, от иероглифов и символов, за которыми — пустота! Революционных советских фильмов ждут зрители во всем мире. Нам нельзя забывать об этом!

Успех ретроспективы, посвященной творчеству бр. Васильевых,— не случайность, а закономерное следствие торжества революционного искусства.

ФИПРЕССИ-68

В ноябре в Ташкенте после окончания кинофестиваля стран Азии и Африки состоялся коллоквиум ФИПРЕССИ (международная федерация кинопрессы). Задачей собравшихся из разных стран критиков, журналистов было ознакомление с кинематографией республик Средней Азии и Закавказья.

Коллоквиум открыли президент ФИПРЕССИ Болеслав Михалек (ПНР) и генеральный секретарь организации Виничио Беретта (Швейцария). Со словами приветствия к участникам коллоквиума обратились председатель Союза кинематографистов Узбекской ССР С. Мухамедов и председатель правления Союза журналистов Узбекистана З. Есенбаев.

А потом все смотрели фильмы: узбекские, азербайджанские, армянские, грузинские, казахские, киргизские, таджикские, туркменские...

Смотрели необычные зрители. Критики более чем из 30 стран мира. И что же? Внимательная тишина, господствующая во время просмотров, каждый раз взрывалась аплодисментами, когда зажигался свет в зале. Можно было услышать на японском, французском, итальянском, немецком, испанском, английском: «Это чудо!», «Я сделал для себя открытие», «Необыкновенно!», «Талантливо!», «Какие поразительные актеры!!!»

И снова гас свет в зале, на экране вновь возникали необозримые просторы степей, громады гор, мчались табуны лошадей, летели, пожирая пространства, поезда, плыли над горами самолеты... Смотрели в зал умные, ясные глаза детей, рушились и наперекор всему вновь возникали замки, звучала страстная музыка Кара Караева, труд и война, горе, радость, любовь, благородство — всепобеждающая жизнь во всей полноте представала глазам собравшихся. И они были поражены открывшимся им миром, восприняли это открытие как чудо!

И у нас, советских критиков, уже давно не считающих «чудом» кино Средней Азии и Закавказья, было ощущение счастья и радостного подъема. Смотрите! Поражайтесь! В том, что вы видите,— великое торжество ленинской национальной политики, открывшей дорогу неиссякаемому источнику народных талантов. Мы знаем, как значителен творческий потенциал в каждой из республик, знаем, что достижений много, но ждем еще больших и на главных магистралях.

Не чудо, а закономерность видим мы в расцвете искусства советского Востока.

Первый день обсуждения прошел в вопросах и ответах. Сколько фильмов ставит в год каждая из республик? Сколько кинотеатров? Есть ли совместные постановки с зарубежными странами? Есть ли фильмы для детей? Сколько режиссеров, операторов ежегодно кончают ВГИК? Как и где производится дубляж фильмов? Какова связь с национальными традициями в литературе и театре? Множество вопросов, выражающих крайнюю степень заинтересованности.

Потом началось собственно обсуждение. Первым взял слово Болеслав Михалек. «Мы были поражены,— сказал он,— высоким уровнем таких, например, картин, как «Небо нашего детства», «Треугольник», «Нежность». Мы совсем мало знали об этих кинематографиях. Нужны книги по истории кино Средней Азии и Закавказья. Это искусство сегодня уже далеко от наивного фольклоризма, от простой иллюстрации своих обычаев, своей национальной культуры. Оно перешагнуло границы своих республик».

Французский критик Марсель Мартен говорит о поразившем его последовательном реализме фильмов. О том, что он, критик, в этих фильмах открыл для себя целый новый мир. Мартен подробно рассматривает фильм «Земля отцов», восхищаясь его пластичностью, говорит о заслугах вгиковской школы, где обучаются национальные кадры. С большой похвалой отзывается Мартен о виденных им ранее «Первом учителе» и «Листопаде»... И тут же спрашивает: случайно ли, что почти во всех картинах, показанных на ташкентском коллоквиуме, главными героями являются дети? Мир глазами ребенка. Это дает возможность показать жизнь свежо, непосредственно, но не кроется ли в этом опасность ухода от решения более сложных проблем, доступных взрослому человеку?

Морис Ташман (Бельгия) присоединяется к разговору о герое-ребенке. Но он видит в этом историческую закономерность. Деды и внуки. Нет среднего звена — отцов! Отцы погибли на фронте, или же они, по мнению Ташмана, принадлежат к «потерянному поколению». Отсутствующий герой играет большую роль в драматургии, в философии фильма.

Это утверждение Мориса Ташмана стало в ходе дискуссии предметом полемики.

— Я хотел бы защитить свое поколение. Я сам из поколения отцов, из той его части, которая не была физически уничтожена,— сказал А. Караганов. — И я отвергаю мысль о моральной гибели оставшихся в живых. Революционность моего поколения включает в себя понимание и величие сделанного и трудностей, сложностей нашего пути. И смею заверить, что мое поколение сохраняет душевный контакт с детьми...

Хосе Массип (Куба) говорит с высокой похвалой о фильме «Ташкент. Землетрясение». Этот талантливый узбекский фильм напомнил ему кубинский фильм об урагане 1964 года на Кубе.

Анализируя киргизский фильм «Небо нашего детства»,

Хосе Массип сравнивает его решение с ковбойскими фильмами, вестернами.

С этим тоже спорили! В самом деле, весьма далек лирический фильм Толомуша Океева от американских вестернов. Критик А. Новогрудский обратил внимание участников разговора на особый характер современной жизни республик Средней Азии, на своеобразные ее «контрасты», отразившиеся в поэтических образах, в стилистике и ритмах многих фильмов, которые раскрывают то новое, что принесла на эти земли эпоха социализма.

С большой речью на одном из заседаний коллоквиума выступил Лино Миччике (Италия). Он отметил прежде всего как важную и прогрессивную черту кино советских среднеазиатских и закавказских республик — наличие в нем положительного героя. Причем не в догматическом понимании этого термина. Герой показан в движении, в диалектике, в преодолении конфликтов, в поисках. В финальных сценах большинства картин не дается законченного, статического вывода, информации. Фильмы призывают к соразмышлению. Таковы финалы картин «Небо нашего детства», «Замки на песке», «Свадьба», «Листопад», «Круг» ...

— На Западе, — говорит Миччике, — господствует стереотип, налицо кризис мысли, отчуждение, стремление доказать идею о неизменяемости жизни. Здесь, в Ташкенте, я увидел фильмы очень интересные, богатые перспективными возможностями. Миччике говорит о советской школе воспитания, о новом гуманизме и благородстве идей и героев.

В выступлениях Кадзуо Ямада (Япония), Евы Хофман (ФРГ), Германа Герлингхауза и Э. Гешоннека (ГДР), Веры Вольман (Франция), Агнес Блейер-Броди (Австрия) содержалось много интересных наблюдений и замечаний о сочетании в фильмах эпического и драматического начал, о своеобразии характерного конфликта «расставания с прошлым», о национальных традициях, использовании устного народного эпоса в стилистике картин, о лирико-документальном характере многих произведений.

Разговор был заинтересованным, глубоким, творческим.

В выступлениях советских критиков А. Караганова, А. Новогрудского, Л. Погожевой, Г. Капралова, Д. Писаревского, О. Табукашвили, С. Асмикяна, А. Алиева, С. Мухамедова, К. Сиранова и других был дан развернутый анализ современного кинематографа республик Средней Азии и Закавказья. Зарубежные гости получили много новых сведений.

Нет, для советских критиков не было «чудом» бурное развитие национальных кинематографий. Да они их и не отделяли от советской кинематографии в целом.

Об этом, о чертах, объединяющих кинематографии всех национальных республик, говорила критик Л. Погожева. Всему нашему искусству свойственны гуманистическая концепция личности, коммунистическая идейность, глубокое чувство ответственности, гражданственность, стремление к активному вторжению в жизнь. Вместе с тем в современном искусстве идет постоянный поиск новых художественных приемов, нового выразительного языка. Все это является одновременно и общим и национальным. В таких, например, картинах, как «Земля отцов», «Небо нашего детства», «Листопад», ярко отразились особенности жизни каждой из республик. Эти фильмы талантливы, свежи, далеки от примитива, в них ярко выразилась правда жизни и личность авторов. Но тем не менее мы не склонны считать, что у нас все прекрасно. Жизнь предъявляет все новые требования к кинематографу. И многое из того, что показано на коллоквиуме, мы считаем лишь вступлением, как бы этюдами и эскизами, предшествующими созданию больших проблемных произведений.

Социалистический реализм не догма — это движущаяся эстетика движущегося искусства. Мы отрицаем догматическое понимание социалистического реализма, но в творческой практике и в теории утверждаем социалистический реализм как метод — об этом говорил А. Караганов, отвечая на серию вопросов, заданных французским критиком Ги Эннебелем.

Что же можно сказать в итоге о прошедшем коллоквиуме ФИПРЕССИ в Ташкенте? Это был крайне полезный, честный, заинтересованный разговор. По отзывам наших гостей, он дал им чрезвычайно много. Они действительно открыли для себя новый мир — советский Восток и его искусство. В этом им помогли и обмен мнениями на дискуссии, бесчисленные личные беседы, долгие вечерние споры, дружеские встречи на студии, знакомство с гостеприимными жителями Ташкента. Большую, очень полезную роль сыграли короткие доклады, заранее подготовленные киноведами республик.

Коллоквиум закончился в канун праздника. 7 ноября все участники были на трибунах, смотрели военный парад и демонстрацию трудящихся Ташкента. Впечатление от этого мощного, красочного зрелища, вероятно, долго не будет ими забыто. Праздничные дни в Ташкенте, поездка в Бухару и Самарканд дополнили понимание того, что большинство зарубежных гостей окрестило «чудом советского Востока».

Л. ПАВЛОВА

Ташкент—Москва



Публикуем письмо из Венеции — от дирекции Международной выставки киноискусства 1968 года:

Дорогие друзья, рад сообщить вам о том, что Жюри Международной Выставки книг и периодики по кино, телевидению и фотографии наградило Пластиной «Лев св. Марка» журнал «Искусство кино» — по разделу «Культурные и научные периодические издания».

Горячо благодарим вас за ценное сотрудничество в проведении Выставки.

С глубоким уважением. Искренне ваш

КАМИЛЛО БАССОТО,
руководитель Отдела прессы и документации

Фестиваль в Веспреме

Два куска пленки соединяются овалом, образуя контур человеческого глаза. Вместо зрачка — объектив. Слева вверху — пятиконечная звезда. Такова эмблема третьего * фестиваля кинематографистов армий стран Варшавского договора, состоявшегося в конце прошлого года в венгерском городе Веспреме.

Имеющиеся при всех армиях братских социалистических стран киностудии выполняют большую и важную работу. Они создают кинофильмы, которые призваны облегчать солдатам освоение новой военной техники или строевой службы, способствуют быстрому и наглядному изучению военного дела и, следовательно, укреплению боеспособности армий.

Многие картины призваны помогать формированию идейных, политических и эстетических взглядов молодого солдата, развивать и совершенствовать его политическую подготовку.

К реализации наиболее сложных тем военные киностудии привлекают видных мастеров документальной и научно-популярной кинематографии.

Каждая страна ** представила в Веспреме такую программу, которая отвечала девизу фестиваля «Молодежь и армия».

Рассказать о всех пятидесяти фильмах, которые были показаны, не представляется возможным. Поэтому мы остановимся лишь на некоторых.

Болгарская программа, которой открылся фестиваль, была составлена достаточно разнообразно, однако в творческом плане далеко не все фильмы были равноценны. На наш взгляд, наибольшего внимания заслуживают «От Дуная до Дуная» — об исторических культурных связях Болгарии и Венгрии и «Золото самым смелым и мужественным» — спортивный репортаж. Оба фильма созданы режиссером Брайко Поповым. Первый снят оператором Георгием Папазовым, второй — Иваном Казанджиевым.

Фильм «От Дуная до Дуная» — произведение в какой-то степени программное, хотя и не отвечает в полной мере девизу фестиваля. Исследование об исторических связях культур двух народов сделано с глубоким знанием предмета. Тщательно отобран фильмотечный материал. Есть в картине ряд эмоционально снятых эпизодов, в частности, посвященных памяти воинов, погибших в боях с фашизмом.

Совершенно в ином ключе сделан фильм «Золото самым смелым и мужественным», в котором удачные съемки армейского кросса смонтированы чрезвычайно динамично. Зритель восхищается мужеством солдата-бегуна, его волей к победе, его спортивным мастерством. Некоторые, неоправданные, на наш взгляд, повторы в какой-то степени снижают впечатление от этого фильма.

Интересную программу представили на фестиваль польские кинематографисты из студии «Чолувка».

Особо хочется остановиться на двух фильмах, которые, несомненно, были самыми сильными в польской программе.

«На другом берегу» — так называется репортажный фильм режиссера-оператора Яна Ходкевича.

Ранняя зима. Берега реки покрыты снегом, а по реке плывут первые льдины — признаки скорого ледостава. Скупая гамма серых тонов соответствует суровым условиям труда саперов, которым поручено навести переправу. В фильме нет ни музыки, ни текста. Только натуральные шумы, записанные во время съемки. Мы видим сосредоточенные лица молодых солдат, делающих свое дело. Сдержанные выкрики команды. Четкие движения. Солдатский труд показан поэтично и взволнованно.

А в фильме «Над тучами» режиссер Ежи Волен и оператор Збигнев Костенко дают простор своей фантазии. Щедро и изобретательно, при помощи специальных киноустановок, закрепленных на самолетах, они показывают высокое мастерство летчиков-истребителей, выполняющих фигуры сложного пилотажа.

Запоминаются неожиданные смелые ракурсы самолетов в небе, сочные по фотографии кадры на закате. Фильм не только показывает польских летчиков, но и является убедительным свидетельством растущего мастерства польских кинематографистов.

---

* Первый фестиваль кинематографистов стран Варшавского договора проходил в 1966 году в Варне (Болгария), второй — в 1967 году в Одессе.

** На этот раз участниками фестиваля были киностудии Болгарской Армии, Армии ГДР, Войска Польского, Румынской Армии, Вооруженных Сил Советского Союза и Венгерской Армии.

В программе ГДР оставил хорошее впечатление большой фильм режиссера Карл-Хайнца Паппе «Как готовятся наемники». Автором был собран интересный материал, разоблачающий сущность боннской политики реваншизма, представляющей угрозу безопасности для Европы и всего мира.

В фильме «Соседний полк» очень тепло рассказано о советских воинах и об их дружбе с воинами демократической Германии.

Трудные дни армейской жизни, совместные учения сухопутных войск и военных моряков выразительно показаны в фильме «100 километров по Балтийскому морю».

Киностудия Румынской армии, пожалуй, имеет меньше опыта, чем остальные участники фестиваля. Это, несомненно, сказалось и на характере ее программы, которая состояла главным образом из чисто инструктивных фильмов («Научные взгляды», «Воздушный разведчик»).

Одну из самых сильных программ показали хозяева фестиваля — военные кинематографисты Венгрии. Она состояла из девяти короткометражных фильмов, в основном одночастевых, которые дали весьма разнообразное представление о Венгрии, о ее воинах и их боевой работе, о современном международном положении и об отношении к нему венгерского народа.

В фильме «Снова начинается?» режиссер Эрвин Боршоди обвиняет блок НАТО и неофашистские организации Западной Германии в создании напряженного положения в Европе.

Остропублицистический фильм режиссера Йожефа Киша «Давид» показывает героическую борьбу вьетнамского народа с американскими агрессорами.

Творческий почерк режиссера Илоны Колонич нам хорошо знаком. Ее фильм «Письмо сыну солдату», показанный в венгерской программе, начинается с великолепного по своей непринужденности интервью с пожилой поэтессой, чье творчество было популярным уже во время венгерской революции 1919 года.

Молодой режиссер Янош Лештор в фильме «Воздушная симфония» показывает будни истребительной авиации. Жизнь, казалось бы, повседневная, обычная, но сколько в ней героического, а порой и трагичного.

Советская программа состояла из киножурнала «Советский воин» № 6 (режиссер А. Воронцов), короткометражных фильмов «Я буду Родины солдатом» (режиссер В. Бойков), «Бой начинает десант» (режиссер А. Акменилаукс), «В небе только девушки» (режиссер В. Журавлев), «Репортаж из Северного Вьетнама» (автор-оператор О. Арцеулов) и полнометражного фильма «Народа верные сыны» (авторы сценария Е. Воробьев, Б. Небылицкий, режиссер Б. Небылицкий).

Программа наша была признана лучшей и получила главный приз. «Народа верные сыны» особо отмечен за режиссуру.

Специальным призом был награжден советский фильм «Боевое применение самолета Л-29» (режиссер А. Берлин). Приз жюри получил фильм «Репортаж из Северного Вьетнама».

Фестиваль в Веспреме свидетельствовал о растущем мастерстве военных кинематографистов и о том, что им много еще нужно работать, чтобы каждый из создаваемых ими фильмов был совершенным как по своей идейной направленности, так и по мастерству.

Полковник Г. ЛЫСОЙ,
кинорежиссер Б. НЕБЫЛИЦКИЙ

За рубежом

Болгарский экран и современность

Чавдар Гешев

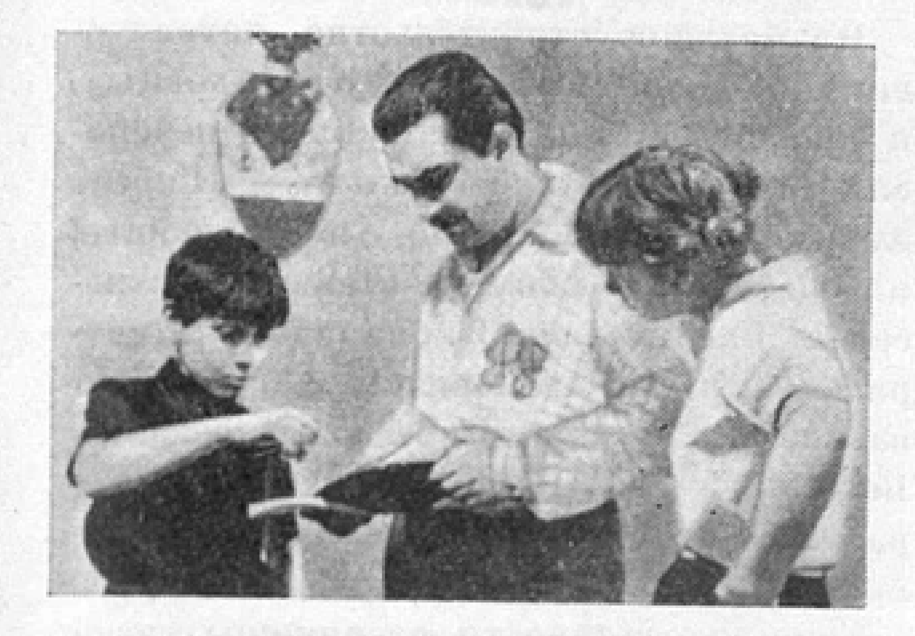
Более года назад болгарское киноискусство отметило один из своих самых больших успехов за последнее время: на V Московском Международном кинофестивале фильм «Отклонение» получил золотую медаль и высокую оценку кинокритики. О фильме заговорили и позднее — на Варшавском фестивале.

Кинофильм «Отклонение», поставленный по сценарию Благи Димитровой режиссерами Гришей Островским и Тодором Стояновым, привлек внимание жюри, критики и зрителей своими проблемами, своей непретенциозностью, тонкостью операторской работы и проникновенной игрой известной болгарской актрисы Невены Кокановой. Ряд сцен фильма возвращает нас к послевоенным годам в Болгарии, но по своему общему звучанию это произведение о современности. Авторы переходят от личной, интимной истории Неды и Бояна к социальному обобщению, берут на прицел некоторые факты и порядки наших будней, критически всматриваются в героев и время, которое их так изменило.

Современность стала темой и ряда других болгарских художественных фильмов, что свидетельствует о стремлении отразить важные проблемы сегодняшнего дня. В лучших из этих произведений кинохудожники не ограничиваются изображением внешних признаков эпохи, но обращаются к раскрытию идей, к показу общественных проблем языком современного киноискусства. Нужно отметить, что в плане выразительных средств болгарское кино стремится быть на уровне последних достижений мирового кинематографа.

Динамичная болгарская современность, для которой характерны глубокие и всесторонние перемены, получила свое отражение в мировоззрении и ду-

«Шведские короли»



«Гибель Александра Великого»



«Опасный полет»



«Процесс»



ховном облике героев фильма «Запах миндаля», созданного известным прозаиком и кинодраматургом Павлом Вежиновым и режиссером Любомиром Шарланджиевым. Имеют ли право на существование сильные человеческие чувства, необыкновенная любовь к молодой женщине стареющего фармацевта Никодимова? Отвечая на этот вопрос, авторы в подтексте фильма стремятся обличить мещанские предрассудки, ограниченные горизонты определенной категории людей. Трагический конец Никодимова — своеобразный протест против этой ограниченности. На фоне драмы, или скорее параллельно с ней, рождается и расцветает новая любовь; динамично, с легкой улыбкой рисуют авторы и актеры образы наших молодых современников. Убедительная игра Невены Кокановой и Георгия Георгиева (Герда и Никодимов) принесла им премии за женскую и мужскую роли на кинофестивале в Варне в 1966 году.

Нашими современниками являются и герои киноновелл «Пока нет поезда» и «Море», поставленных режиссерами Эдуардом Захариевым и Петром Доневым. Тема первой новеллы — нравственное развенчание мещанства. Внешне в действии нет напряжения, не происходит ничего необыкновенного, но каждый новый эпизод добавляет выразительные штрихи к портретам нескольких провинциальных мещан. Духом застоя, наглого невежества, лицемерия веет от всей этой

компании. Гибель попавшего в их среду молодого инженера звучит как протест и предупреждение... В другой новелле — «Море» — трактуется проблема трудной победы доброго начала в человеке. Мнимое преступление двух молодых героев — Тони и Рени, мучительное утро и заговорившая совесть заставляют нас верить, что эти люди еще не потеряны для общества.

И еще один фильм рисует нашу современность — пеструю, многоликую, богатую — картина «Шведские короли», поставленная режиссером Людмилом Кирковым по сценарию Николая Никифорова.

С экрана нам дружески улыбаются наши современники, и зрители верят, что видят самих себя, потому что в героях нет ничего искусственного, потому что их волнения понятны и близки, потому что в них можно узнать встреченных вчера людей, своих знакомых и близких... Авторы выдвигают на передний план важные этические и философские проблемы будней. Они анализируют их немного насмешливо, немного иронически, немного грустно, а порою почти сурово, но всегда стремятся быть правдивыми, лишенными фальши и схематизма. Каков облик нашего современника, молодого рабочего, достигшего материального благополучия? Волнуют ли его духовные проблемы и каковы они?

Сценарист и режиссер рисуют своих героев — тружеников металлургического комбината «Кремиковцы» — крупными мазками, создают ряд эскизов, оставляя многое недосказанным, но насыщая глубоким подтекстом. В смене трагического и комического, камерного и эпического авторы ищут правду жизни, правду своих героев.

На большое строительство металлургического комбината «Кремиковцы», к членам бригады монтажников переносит нас и другой фильм — «Гибель Александра Великого», поставленный по сценарию Любомира Левчева режиссером Владимиром Икономовым. Центральной здесь становится фигура бригадира Александра Карева по прозвищу Великий, это своеобразный характер, интересный образ нашего современника.

Теме современности посвящены также три недавно законченных фильма: «Белая комната» (сценарий Богомила Райнова, режиссер Методи Андонов), повествующий о человеке нашего времени, которого одолевают тысячи повседневных забот и который постоянно забывает о самом важном; «Опасный полет» (сценарий Константина Кюлюмова, режиссер Димитр Петров) — детективный фильм, рассказывающий о работе органов государственной безопасности; «Процесс» (сценарий Павла Вежинова, режиссер Яким Якимов) — фильм, посвященный жизни сегодняшней болгарской молодежи.

Современность и в предыдущие годы была в поле зрения болгарских кинематографистов (примером могут служить завоевавшие международные премии фильмы «Солнце и тень» Рангела Вылчанова и «Рыцарь без доспехов» Борислава Шаралиева), но в последнее время она занимает все большее место в продукции Софийской студии художественных фильмов. А кинематограф, направивший свой объектив на современников — рабочих, интеллигенцию, молодежь, сопричастный их волнениям и проблемам, не может не быть ищущим, глубоким, развивающимся.

София

Кино Африки

Стремительно развивается кино в молодых, лишь недавно обретших независимость государствах Африки. Рядом с опытным киноискусством Объединенной Арабской Республики становятся кинематографии Алжира, Сенегала, делает первые шаги кино Сомали, Гвинеи и других стран Черной Африки. К сожалению, фильмы Африканского континента редко выходят за пределы тех стран, где они созданы, и мы еще мало о них знаем. Счастливую возможность довольно широко познакомиться с властно заявляющими о себе национальными кинематографиями Африки мы, по существу, впервые имели в Ташкенте — на кинофестивале стран Азии и Африки. Публикуем беседу с постановщиком сомалийского фильма «Деревня и город» Хаджи Мохамедом Джумале, обзор фильмов стран Черной Африки и рецензии на фильмы «Дорога» (Алжир) и «Почтовый перевод» (Сенегал).

Первый сомалийский

На Ташкентском кинофестивале стран Азии и Африки журнал «Искусство кино» наградил почетным дипломом «За талантливый дебют» и памятной медалью сомалийский фильм «Деревня и город». Мы публикуем беседу с постановщиком Хаджи Мохамедом Джумале.

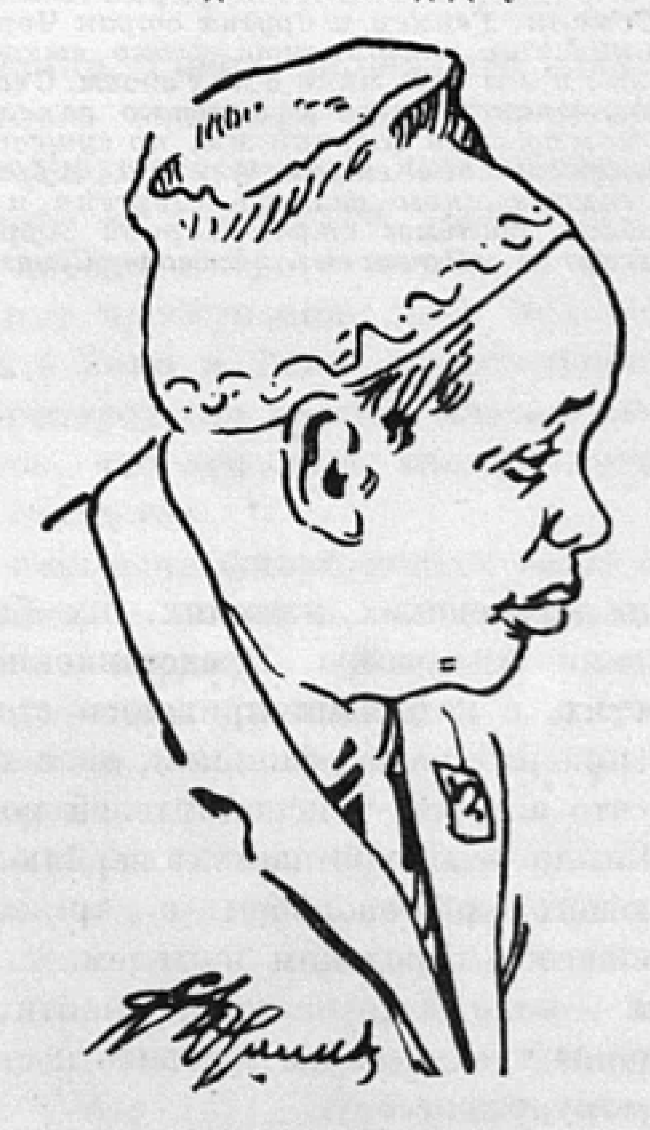
— «Деревня и город»,— говорит Джумале,— первый художественный фильм, созданный в Сомали. Фильм этот полнометражный, цветной, хотя цвет его, несомненно, еще далек от совершенства. До сих пор в Сомали было снято несколько короткометражных документальных лент — силами как государства, так и частных фирм, главным образом для молодого национального телевидения. Работа над фильмом «Деревня и город», вышедшим на экран в 1966 году, продолжалась около двух лет, и в ходе ее пришлось преодолеть огромные трудности. Прежде всего — нехватку финансовых и технических средств, а также отсутствие опытных специалистов.

Я был продюсером, режиссером и художником этого фильма, хотя сам не имею кинематографического образования и почти никогда до этого фестиваля в Ташкенте у меня не было случая встречаться с кинематографистами из других стран. Мой фильм — рассказ о том, как Африка прощается с прошлым и ищет путь в будущее. Я старался показать в нем народные сомалийские обычаи, рассказать о городских и деревенских жителях, их быте, стремлении к новому. Представление о трудностях, с которыми пришлось столкнуться при работе над фильмом, дает хотя бы то, что актеров — исполнителей ролей Ми и Могало — юноши-пастуха верблюдов, вступающего добровольцем в армию и становящегося городским жителем, и его невесты — надо было не только найти, но и в течение трех месяцев готовить к съемкам самому режиссеру.

Джумале рассказывает, что он выбрал их из числа молодых актеров народного театра. Мохамед Джама Иоф и Мариам Джама — так зовут этих первых сомалийских киноактеров, — несмотря на свою неопытность, вполне справились с ролями. Все остальные актеры — непрофессиональные исполнители. Музыку к фильму, основанную на народных мелодиях, написал Али Робле.

— Картина,— говорит Джумале,— очень понравилась сомалийцам — они впервые увидели на экране свою страну и самих себя, свою жизнь и проблемы, почувствовали народный юмор, услышали свою национальную музыку. Премьера фильма вылилась в народное торжество. Фильм демонстрировался в самом большом зале в столице Сомали Могадишо — в городском театре, о нем положительно писали сомалийские газеты (в Могадишо и в южной части страны письменность италь-

Хаджи Мохамед Джумале



янская и арабская, поэтому и титры фильма итальянские, тогда как текст диалогов и песен на одном из местных наречий). Фильм «Деревня и город» с успехом демонстрировался и за пределами Сомали — в частности, в Адене.

— В Могадишо и тех районах страны, где понимают итальянский язык, идет много итальянских фильмов,— продолжает Джумале,— но в подавляющем большинстве это чисто коммерческие ленты и художественный их уровень весьма невысок. Прогрессивная общественность выступает за то, чтобы познакомить сомалийских зрителей с лучшими произведениями мирового киноискусства. В конце 1967 года благодаря помощи советских кинематографистов удалось организовать в Могадишо Неделю советского кино, во время которой сомалийцы впервые увидели и по достоинству оценили советские фильмы.

Джумале говорит о своей сердечной благодарности кинематографистам Советского Союза за то, что «Деревня и город» — первый национальный фильм Сомали — был приглашен на международный кинофестиваль. Тот факт, что первое произведение сомалийского кино, подчеркивает он, демонстрировалось на экране Ташкентского фестиваля и было тепло принято как советскими зрителями и прессой, так и коллегами из стран Азии и Африки, неоценимо важен для будущего развития сомалийского кинематографа. Джумале выражает надежду, что на следующем Ташкентском фестивале сможет показать свою новую работу. Но пока что, говорит режиссер,— трудностей слишком много, а финансовых и технических средств слишком мало. Сомалийское кино нуждается в поддержке, и хочется надеяться, что первые контакты между советским и сомалийским кино будут развиваться. А планов у меня много,— продолжает Джумале и показывает два сценария, давно ждущие своего экранного воплощения,— один называется «Много, много километров южнее», а название другого — «Бегство за экватор».

Делясь впечатлениями о столице Советского Узбекистана, Хаджи Мохамед Джумале говорит о том, что нашел здесь не только большой и красивый город, но и добрых людей.

— Я расскажу у себя на родине о Ташкенте,— говорит он,— обо всем, что там видел: о спокойной, счастливой жизни ташкентцев, отстраивающих свой город после землетрясения, о переполненных кинотеатрах, о дружеской атмосфере фестиваля, на котором, пусть в единственном числе, я, уже немолодой человек, имел честь представлять совсем молодое кино молодой Республики Сомали.

Г. Б.

Около полувека назад в Европе впервые заинтересовались искусством Африки, в первую очередь скульптурой; значительно позже европейцы получили возможность познакомиться с ритуальными танцами, песенным творчеством, строительством африканцев — той культурой, которую колонизаторы последовательно изживали, а миссионеры называли «чертовщиной». Но для народов Гвинеи, Мали, Сенегала и многих других стран сама эта цивилизация была повседневным способом художественного самовыражения — недаром символом первого источника вдохновения служит негритянская скульптура, недаром в любом африканском фильме мы находим сцены ритуальных танцев, древних церемоний, недаром с особой гордостью рассказывается в фильме Республики Камерун «Большое сооружение бамилике» о постройке святилища племени бамилике в соответствии с традициями предков силами всех жителей без помощи техники.

Но традиции — лишь одна сторона африканской реальности, и фильм студента-вгиковца Сулеймана Сиссе «Источники вдохновения» (Мали) тут же напоминает о другой, более важной и современной: освобожденная Африка никогда не забудет, какой кровавой ценой была завоевана свобода, напоминает, что никогда не заживет рана, нанесенная всему континенту предательским убийством Патриса Лумумбы. Нынешняя Африка с ее острейшими и далеко еще не решенными политическими, социальными, экономическими проблемами не может оставаться вне поля зрения современного африканского кино, и весь их сложный комплекс постепенно входит в плоть и кровь молодого киноискусства. Ибо теперь сами африканцы получили возможность во весь голос заявить о себе. Но заявка, как бы впечатляюща и совершенна она ни была, остается всего лишь заявкой, а за «источниками вдохновения» должны появиться произведения; их же судьба зависит от решения вполне конкретных проблем.

●

Кинематограф отдельных стран Черной Африки находится на самых разных стадиях развития: в Мали или в Республике Берег Слоновой Кости производство ограничивается короткометражными фильмами, в Сомали создан всего один полнометражный, а вот Сенегал уже приближается к рубежу первого десятка. Но основная проблема для всех этих стран одна и та же — на постановку фильмов нужны деньги, а их часто неоткуда взять. В ряде случаев, например, в Гвинее, кинопроизводство целиком обеспечивается государством и подчиняется государственному плану, но в большинстве стран забота о финансировании ложится на плечи самих постановщиков. Недаром сенегальский поэт, писатель и режиссер Сембен Усман говорил, что кровью своей платил за постановку каждого фильма. Нехватка средств не могла не отразиться на африканской кинематографии. Именно этим обусловлено не только крайне ограниченное количество произведенных фильмов, но и особое, весьма важное значение каждого из них — в африканских странах не может быть «проходных фильмов», каждый фильм хотя бы в соответствии с местными критериями должен точно отвечать поставленным задачам и являться своего рода событием.

Но и готовый фильм не всегда находит путь к зрителям даже той страны, где он был сделан. Встает другая проблема — проблема проката, который в большинстве стран (за исключением, пожалуй, только Сенегала) целиком отдан зарубежным (европейским и американским) фирмам, стремящимся бойкотировать национальное

кинопроизводство. В ряде стран законодательным путем удалось достигнуть обязательного показа фильмов отечественного производства, с коммерческой точки зрения значительно менее прибыльных, нежели американские боевики. Но это еще полбеды. Куда хуже обстоит дело с внутриафриканским прокатом. Тут дополнительная трудность — многоязычие Африки. Так, например, среди фильмов, представленных на Ташкентский международный кинофестиваль, не считая документальных с дикторским текстом на французском или на английском языках, были показаны: один фильм на местном гвинейском диалекте французского языка с отдельными элементами диалога на языке су-су, фильм Республики Гана с пояснительным текстом на английском и с диалогом как на английском, так и на нескольких местных наречиях, наконец более приемлемый вариант был предложен Сенегалом (фильм «Почтовый перевод») — на языке волоф с французскими субтитрами. Можно представить, какие невероятные трудности возникают при экспорте фильмов внутри Африки, где бóльшая часть населения неграмотна, а языков, даже в пределах одной страны, больше десятка!

Недаром министр информации Гвинеи Диалло Альфа Амаду с горечью говорил о том, что при настоящем положении вещей сенегалец, например, вынужден ехать в Ташкент, чтобы увидеть фильм, выпущенный в соседней Гвинее.

Было бы несправедливо утверждать, что в странах Черной Африки ничего не делается для изменения создавшегося положения. Скорее наоборот, на последнем фестивале в Карфагене, а также во время Первого фестиваля стран Азии и Африки в Ташкенте были проведены совещания представителей африканских стран, на которых обсуждались проблемы взаимных киносвязей. В частности, кинематографисты обратились к правительствам африканских стран с просьбой установить постоянные контакты и регулярный официальный обмен фильмами.

●

На фестивале в Ташкенте было показано двадцать с лишним фильмов Черной Африки, представленных более чем десятью странами.

Среди них нигерийский — «Нигерия», «Наши национальные монументы» (Уганда) и «Африка танцует» (Гвинея) — документальные туристические фильмы, их ценность исчерпывается тем количеством конкретных данных о стране, которые в них сообщаются. Сделаны они на экспорт, по структуре своей стандартны и подобны соответствующим европейским образцам. Знаменательно другое. Во многих африканских странах строго разграничивается производство фильмов на внутренний рынок и на экспорт. Так, показанная на Ташкентском фестивале гвинейская картина «Сержант Бакари-Вулен» рассчитана на местную аудиторию, а «Африка танцует» (снятая совместно с ФРГ) — на экспорт. Причем расчет этот часто оказывается неверным — несмотря на многие недостатки и сосредоточенность на чисто внутренних проблемах, фильм «Сержант Бакари-Вулен» для зрителей других стран представляет куда больший интерес, нежели довольно скучный и растянутый документальный фильм.

Сюжеты большинства художественных фильмов актуальны, политическая проблематика в них уже выступает далеко не прямолинейно.

Весьма интересно сравнить два художественных фильма: «Сержант Бакари-Вулен» (Гвинея, режиссер Луи Акен) и «Не лейте слез об Ананси» (Гана, режис-

сер Сэм Арьити). В первом рассказывается история сержанта французской армии гвинейца по имени Бакари-Вулен, после окончания срока службы вернувшегося в родную деревню. Он еще не осознал тех глубоких перемен, которые произошли в жизни его страны после освобождения. Основной конфликт — столкновение старых и новых взглядов на брак. Бакари-Вулен считает, что девушка, которую еще в детстве записали ему в жены, обязана выйти за него замуж только потому, что того требуют традиции. Она же хочет выбрать себе мужа по любви. Его поддерживают родители невесты, ее — местные партийные руководители (недаром вопрос о насильственном браке особо рассматривался на восьмом съезде Демократической партии Гвинеи).

С первых же кадров — разговора в казарме Бакари-Вулена с другим солдатом о перспективах независимости Гвинеи — становится очевидна прямая зависимость разорванного композиционного построения фильма от современных образцов западного кино — режиссер Луи Акен получил образование в Париже. При довольно тщательном воспроизведении жизни и быта родной деревни сержанта Акен очень далек от африканских традиций в своей попытке художественного осмысления материала. Так, он вплетает в ткань фильма звучащий несколько дидактически монолог главной героини о необходимости уважения к женщинам Африки, следуя даже не столько кинематографическим, сколько театральным европейским образцам. Вся же заключительная часть, когда герой, в гневе изувечивший, а возможно и убивший девушку, убегает в лес и вспоминает те события, которые привели к столь трагическому концу, составлена по принципу свободного монтажа отдельных кусков воспоминаний. Этот прием, появившийся в европейском кинематографе только в последнее десятилетие, наверняка затруднит восприятие фильма коренным африканским населением, на которое он, собственно, и рассчитан. Налицо вопиющее противоречие между чисто африканской тематикой и формальным следованием западным образцам.

Этого противоречия, казалось бы, нет в фильме «Не лейте слез об Ананси». Сюжет его основан на популярной в Африке легенде о хитром Ананси, а повествование ведется как рассказ в лицах с иллюстрациями. Перед нами африканская нищая деревня, где обитает парень по имени Ананси — он занят исключительно поисками способов избавиться от работы. Он притворяется мертвым, вся деревня его оплакивает и, исполняя его последнюю волю, хоронит в специальной хижине под большим деревом на его же наделе. Тут он сможет бездельничать, жить за счет жены и сына, пока в один прекрасный день не попадется и не будет публично посрамлен.

Фильм в целом стилизован под устный рассказ, подобный тем, которыми заполняют вечера жители африканских деревень. Один из таких рассказов мы и слышим с экрана (правда, на диалекте без перевода) — вся родная деревня Ананси собралась послушать рассказчика, именно в это время Ананси выходит из своего убежища на поиски пропитания.

Однако откуда же появляется чувство неудовлетворенности? На самом деле все очень просто. Фильм этот выдает за реально существующие давно уже канувшие в лету нравы времен колониализма. Он лишь доказывает живучесть той антиафриканской (несмотря на внешне африканские формы) традиции, которая представляла негра отлынивавшим от работы лентяем.

Преодолевая препятствия, порой терпя неизбежные неудачи, кинематограф Черной Африки, пусть еще неуверенно, но

упорно ищет пути самоутверждения, и успехи его больше всего заметны в короткометражных фильмах.

Особенно интересны два первых фильма молодых режиссеров Эдуарда Сайи «Третий день» (Республика Чад) и Дезире Экаре «Песнь об изгнанных» (Берег Слоновой Кости).

«Третий день» может показаться всего лишь хорошим операторским этюдом о ночном городе. Это рассказ о юноше, несколько дней назад похоронившем свою мать, о его первом глубоком переживании и начале новой взрослой жизни, полной неизвестных опасностей. Вот он идет по городу, окруженный безразличной толпой спешащих куда-то людей, слепящими огнями и холодом одиночества. В сущности, весь фильм — целенаправленные поиски героем точки опоры, недаром его взгляд то и дело останавливается на линиях собственной руки, словно он пытается прочесть свою судьбу, узнать, что же его ожидает. А быть может, он рассматривает свои руки, как бы спрашивая себя, за какое же они возьмутся дело. Непрерывно звучат национальные африканские мелодии, напоминающие о среде, где появился этот фильм.

«Песнь об изгнанных» — это вариации на тему жизни студентов-негров в Париже. Так же как и «Негритянка из...» Сембена Усмана, фильм Экаре рассказывает о судьбе негров в Западной Европе — где хотя и нет ярко выраженного расизма, но в то же время чувствовать себя, как дома, они не могут. В фильме четыре героя, судьбы которых как бы дополняют одна другую. Через поступки этих молодых людей, их встречи, разговоры неизбежно проходит лейтмотив — неустроенность жизни в Париже, невозможность найти себе применение, найти себя в чуждой обстановке; и единственный выход — возвращение на родину.

Свободное построение, переплетение сюжетных линий, судеб героев создают как бы музыкальную ткань фильма, где отдельные мотивы то теряются, то возникают вновь. Режиссер прекрасно знает людей, о которых рассказывает, так как сам учился и долго жил в Париже. Для него это не чужая, а собственная история, пережитая и осмысленная. Возможно, именно поэтому лента Экаре — один из фильмов Черной Африки, наиболее ярко представляющий прогрессивные тенденции в области кино в этих странах. Ибо, не копируя западных образцов, он ставит конкретную национальную проблему и, развертывая ее в фильме, который по художественным качествам ничем не уступает произведениям куда более развитых кинематографий, намечает пути к разрешению этой проблемы.

●

Один из немногих работающих в Европе режиссеров-негров Мервин Ван-Пиблз в настоящее время снимает фильм только с белыми актерами. Он объясняет это тем, что не хочет, чтобы на его фильмы смотрели снисходительно, как на произведения второго сорта — судить о негритянском кино надо по большому счету, без всяких «скидок» на Африку.

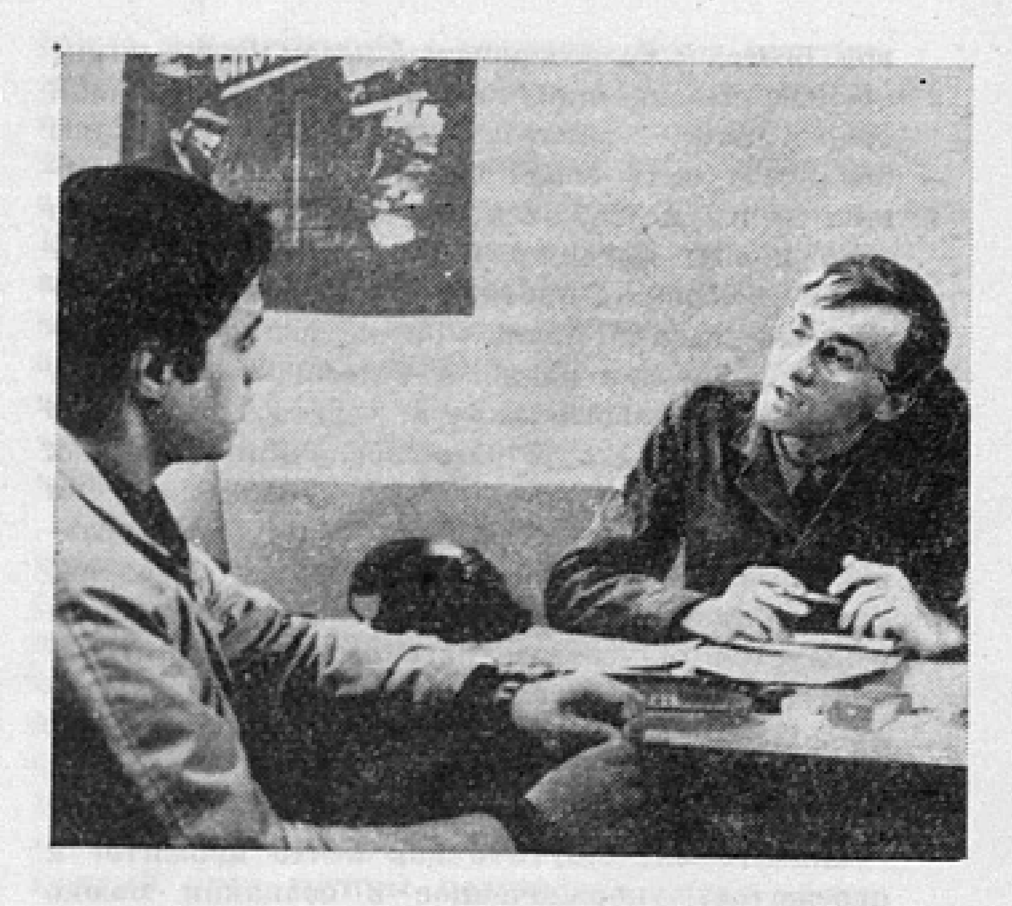
По тому же принципу, но уже не в форме отказа от всего африканского следует и Дезире Экаре. Отвечая на вопрос одного французского критика: «Хотите ли вы быть африканским Годаром?», он сказал: «Мое искусство должно быть прежде всего искусством африканским, а потом уже быть искусством кино». Не это ли доказывает, что источники вдохновения, с которых мы начинали эту статью, действительно основа основ нынешних и будущих достижений молодого кинематографа стран Черной Африки.

К. Разлогов

Герои алжирской картины погружены в реальность анормальную, ибо характеризуется она некой ритмизованной неподвижностью времени.

Астрономическое время, в сущности, воспринимается нами расщепленно — в повседневности мы легко и естественно различаем микро- и макротечение времени. Сознание с готовностью отмечает величины самые незначительные — секунды, минуты, десятки минут, отделяющие нас от определенного события в заведенном порядке существования — от еды, сна, встречи, начала или конца работы. Эти пережитые интенсивно — или экстенсивно — кванты длительности укладываются, вдвигаются нами в неизбежные рамки дня или ночи — точки на стремительной черте бытия. И вторгшееся внезапно в сознание явление внешнего мира — смена времен года, свершение события, которое представлялось чрезвычайно еще отдаленным,— заставляет увидеть масштабный отрезок этой черты, линию из нераздельно и неразличимо слившихся точек, и открытие это приобретает часто форму сакраментального заклинания: «Как летит время!»

Персонажам «Дороги» — алжирцам, загнанным за колючую проволоку концлагеря,— ведомо лишь монотонное чередование дней и ночей. Дни — это построение на плацу, перекличка; обязательная, как обед, льющаяся из репродуктора речь о блестящих перспективах французского Алжира, о рае федерации; разговоры урывками за углом барака; наспех сымпровизированный ликбез в тесной комнатушке и — побои... Ночи — это двухъярусные нары, почти беззвучный шепот, несущийся от подушки к подушке, бесшумно передвигающиеся тени товарищей, уходящих на конспиративную сходку, внезапный приказ встать и снова — побои...





Побои всегда неожиданны, они вне распорядка, раз и навсегда установленного, но тягучую монотонность лагерной жизни они не взрывают, не нарушают апатичного скольжения по отрубленным от жизни, сваливающимся в серую аморфность прошлого дням. Побои, напротив, формируют эту систему апатии, взращивают ее, не давая ей распасться под ударами одиночной или коллективной строптивости.

От внешнего мира лагерь отрезан не только физически, реально, но и выразительно, кинематографически. Камера движется по своим маршрутам лишь внутри неумолимо замкнутого прямоугольника; его границы определены старательно выведенными рядами колючей проволоки и лишь изредка, случайно, на мгновения камера оказывается по ту сторону зловещего барьера, все равно не теряя его из виду. Ее объектив как будто избегает взгляда вверх, небо почти всегда поднято за верхнюю рамку кадра, солнце есть нечто чуждое в этом насильственно ограниченном мире; кажется, что даже солнечный свет, сила которого меняется с течением дня и с временами года, утратил здесь свою способность к изменению. Камера устремлена вниз, навязчиво прикована к земле, и неизбывным, как наваждение, пластическим мотивом становятся оштукатуренные стены бара-

ков, белесый мелкозернистый песок между ними; кое-где выдавивший из себя пучки мертвенной травы, или сероватая щебенка, на которую больно ступить босой ногой. Тени от проходящих людей не ложатся, не выпечатываются на этой почве, и где-то в подсознании начинает расти убеждение, противное всем законам физики, что именно почва — а не солнце — является источником ровного, белесого и тягучего, как застывающий каучук, света, постоянно заполняющего кадр. Это воспринимается как высшая степень замкнутости возникшего на экране фрагмента реальности — лагерь не только отрезан от людей, от городов и деревень, от того конгломерата судеб и событий, который именуется обществом, лагерь отрезан и от естественного бега времени. Мир внутри колючей проволоки знает только контрастные состояния, но не знает натуральной длительности, скрепляющей эту череду состояний в бытие.

Связать их, ощутить как нечто прожитое и пережитое, упорядоченное в сознании можно лишь, оказавшись вне рамок прежнего существования,— в фильме подобной точкой отсчета прошлого становится 1962 год, обретение Алжиром независимости. С этой даты, мелькнувшей в титре, начинается картина, затем кадр — группа теперь уже бывших узников; силуэты их предельно отчетливы на фоне плоской оголенной стены барака; камера совершает простое движение — наезд на лицо человека, произвольно выхваченного из группы. Затем мелькает новый титр с датой, на восемь лет отстоящей от первой, мы понимаем: теперь говорит память. В финале повествование возвращается к изначальной точке — 1962 году; люди, увиденные в первых кадрах, неторопливо, поеживаясь от сырости, покидают ненавистное пристанище, и фигуры их растворяются в предрассветной тьме.

1962 год в первых и последних метрах фильма — это знак завершенности трагической ситуации, но и знак прошлого в настоящем, знак того, что годы мук не забыты, продолжают оставаться неотделимой частью современности, еще не превратились в эпизоды, старательно подогнанные к какой-либо частной биографии.

События тех лет, уже отделенные разломом эпохи от настоящего, довлеют еще нестерпимым грузом над индивидуальной памятью, это дымящееся, кровоточащее сырье истории, в котором каждый ее участник — невольный или сознательный — не отыскал, не локализовал сгусток своей собственной боли и своего страдания. И события, воспринятые как всеобщие, как надличные, совершенно естественно и закономерно выливаются в картине в форму хроники, понимаемой здесь не как драматургический жанр, но в традиционно-кинематографическом смысле слова как репортаж, с его нарочитой обезличенностью, с прихотливостью изложения, со стремительными переходами от одного снимаемого объекта к другому.

Внутренняя, разворачивающаяся между вступлением и финалом часть картины — это, по существу, воспоминания, способные принадлежать каждому; они исходят от человека, выбранного камерой, затем он чаще других появляется в кадре, и только; но это могли быть воспоминания его соседа справа или слева, и от такой передачи в них ничто не изменилось бы. Хронология повествования складывается из скачков — год 1954, 1956, 1960 и вдруг возвращение к году 1958; эпизоды располагаются в причудливом соседстве — сцена на кухне и заседание подпольного комитета Фронта национального освобождения, спектакль любительского театра и подгоняемая иезуитскими вопросами исповедь в лагерном отделе психологической обработки, рытье подкопа и выдача посылок... Расползающийся калейдоскоп событий соединен лишь единственной сквозной темой — истязаниями.

Эта тема начинается для концлагеря почти идиллически — заключенные передвигаются свободно; ежедневная официальная речь из репродуктора служит мишенью для громогласных острот; люди пообразованней обучают товарищей грамоте; любительский театр дает Брехта — «Винтовки Терезы Каррар», пьесу о республиканской Испании; начальник лагеря придерживается политики собеседований, логическими выкладками намереваясь показать, как огромен путь, отделяющий алжирца от полной цивилизованности, и как благородна миссия его, начальника, и его подчиненных, бескорыстно помогающих алжирцам проделать указанный путь. Из этой патерналистской атмосферы тревожно выбивается эпизод у шефа отдела психологической обработки — перед глазами заключенного вертят перехваченным письмом жены, предлагают немедленную встречу, намекают на тяготы длительной разлуки, от него взамен потребуют немногое, список услуг готовы вручить сейчас же. Неторопливо заявив о себе, тема пыток уже не исчезает. Благообразный начальник с повадками джентльмена средней руки, узнав о подземном ходе, который роют его неблагодарные подопечные, влепляет поще-

чину первому подвернувшемуся алжирцу. Затем в лагерь врывается отряд военной полиции, предводительствуемый сержантом. В этом ревностном служаке неистребим штатский — мелкий лавочник; постепенно распаляясь от беззащитности жертв и внутренне любуясь силой своего служебного рвения, сержант резиновой дубинкой наносит удары с той же деловитостью и сосредоточенностью, с какой когда-то швырял на весы круги колбасы и головки сыра. Передав в алжирском порту с рук на руки парашютистам партию особо строптивых подопечных, сержант облегченно вздыхает, как бакалейщик, удачно сбывший негодный товар.

Последующие, выделенные титрами главы повествования пополняют эту галерею палачей еще двумя экземплярами; представить их в рамках нормального существования невозможно, найти правдоподобные бытовые ассоциации немыслимо. Это точные, налаженные, бесперебойно действующие машины для истязаний, и различаются они только системой программирования. Надзиратель в другом лагере молод, худ, бесстрастен, полученный приказ выполняет решительно, не стремясь к эффектам, рассчитанным на посторонний глаз; кажется, что и на свет он появился по такому же приказу, уже целиком сформированным, снабженным всеми качествами палача, и с тех пор в нем ничего не меняли. Второй возникает на экране в пятнистой маскировочной куртке парашютиста; лихорадочный садистский блеск его глаз безапелляционно указывает, что это машина самопрограммирующаяся — достаточен еле ощутимый изначальный импульс, и она придет в действие, стремительно наращивая обороты, сотрясаясь в пароксизме активности.

Композиция картины позволяет рассматривать тему палачей и жертв в более высоком измерении — в масштабе времени исторического, времени, заполненного не поворотами отдельных судеб, но движениями огромных человеческих масс, времени, откладывающегося на страницах учебников. В титре, открывающем каждый новый эпизод, лаконично указывается название очередного концлагеря и год; это хронология «хождений по мукам», но вместе с тем и хронология алжирской революции. Это даты важнейших этапов борьбы за независимость, и появление их в картине продиктовано отнюдь не стремлением к абстрактной обстоятельности. Год 1954 — начало борьбы за независимость, год 1962 — ее обретение, год 1958 — путч в колониальных войсках; год 1956 — время многочисленных террористических актов, год 1960 — массовые демонстрации в столице. Но в картине история и сюжетное действие поставлены в отношения соприсутствия, а не сопричастности друг к другу, и тонко заявленная тема «истории за сценой» вызывает ощущение диссонанса. Ибо не дает ответа на вопрос наиважнейший: каким образом механический почти переход в картине от одного этапа к другому, смена их, а не внутреннее движение от предыдущего к последующему, способны привести к свободе, то есть дать результат, достойный именно движения?

По существу, ответ лежит в хроникальности картины. Присущая репортажу психологическая неразработанность персонажей здесь помогает избежать дробности в групповом портрете узников концлагеря. Хроникальность картины превращает изображенную группу в форму существования идеи — идеи борьбы, идеи независимости, идеи сопротивления, ибо право появиться на экране, право быть замеченным каждый член группы получает в зависимости от того, насколько эта идея имманентна его бытию.

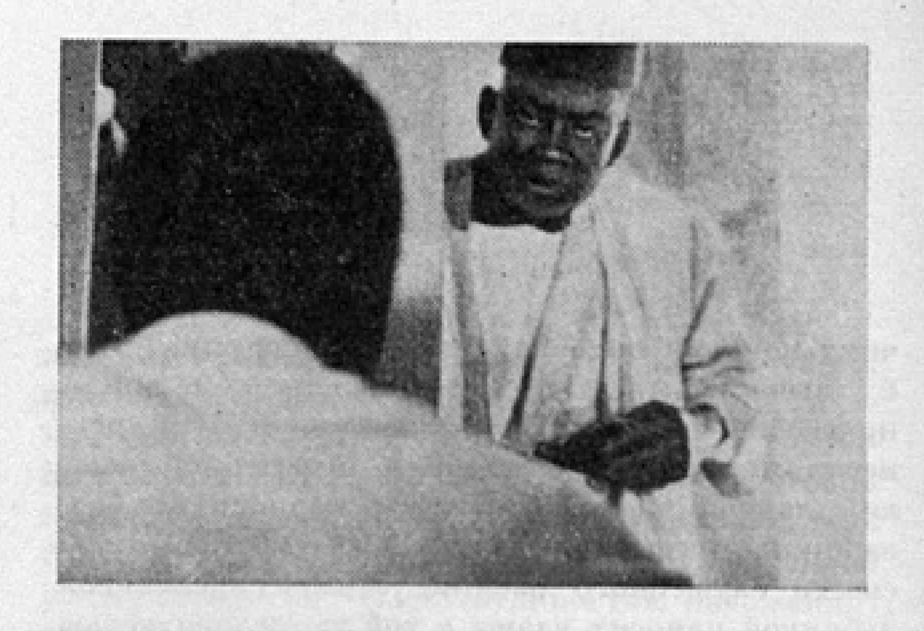
Формой же существования идеи во времени авторы картины полагают неподвижность, трактуемую не как застой, не как отсутствие внутреннего движения, но как стойкость, неразрушаемость. И конфликт, хроникальностью картины переведенный в план надындивидуальный, превращенный в столкновение тенденций общественных, только в этом измерении получает надежду на свое разрешение, тогда как в масштабе частных судеб, частных действий и частного бунта он безысходен.

Столкновение тенденций приобретает в «Дороге» вид поединка противостояния, и тактика его совершенно тождественна течению дуэлей в исторических фильмах Куросавы, когда враги с обнаженными мечами застывают друг против друга и первым пускает в ход свой меч слабейший. Сильному и правому приличествует твердость достоинства.

Варварство палачей в «Дороге» — это суетность слабого. Картина алжирского режиссера Риада — об уверенности революции в победе.

В. МИХАЛКОВИЧ

„Почтовый перевод“
(Сенегал)

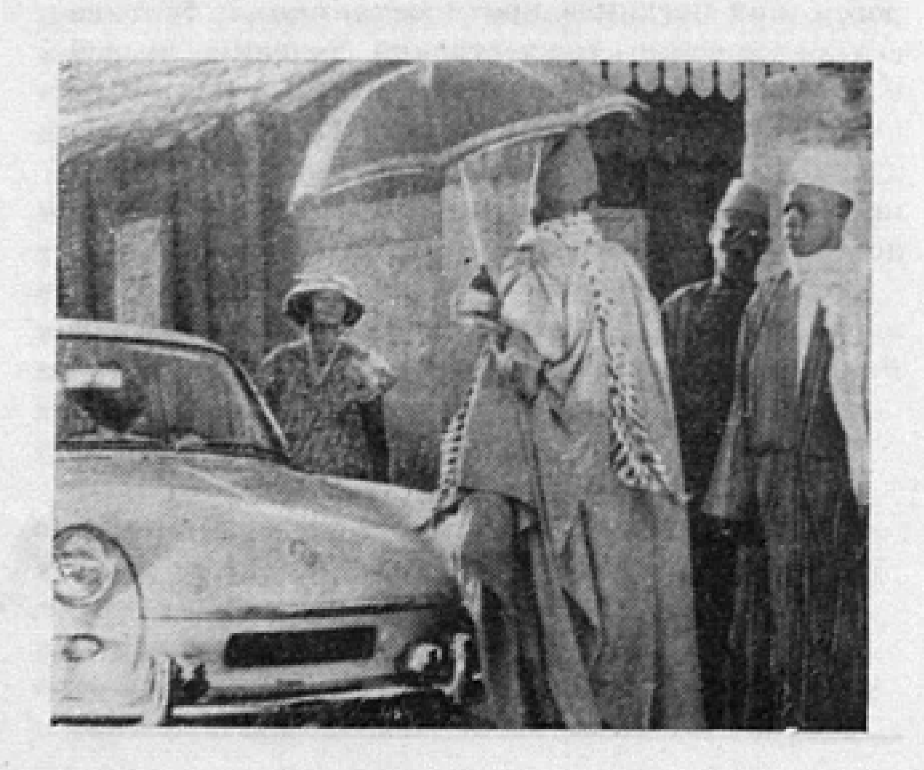


Родись африканское кино десятью годами ранее, этот роман наверняка не привлек бы внимания кинематографистов, даже если бы самому автору пришло в голову экранизировать свое детище.

В самом деле, кого заинтересовал бы в те поры столь прямолинейный, почти лишенный драматических перипетий сюжет: безработному сенегальцу пришел из Парижа, от племянника, почтовый перевод на значительную сумму, а получить по нему деньги он не может: не только паспорта, какого-никакого удостоверения личности у него нет, и не только нет, но и вообще неизвестно, зачем оно, для какой надобности, когда и так все соседи и родичи знают, кто он такой, где живет и чем занимается.

И кого заинтересовали бы хождения героя по мукам — от одного бюрократа, изнывающего от безделья, к другому, третьему, четвертому, когда каждая формальность, на ходу обрастая сложностями, оказывается мистически неразрешимой, да к тому же ее надлежит урегулировать в те немногие дни, что перевод может ждать на почте.

Между тем, африканскому кино повезло: оно родилось взрослым, минуя неблагодарные этапы развития десятой музы, примитивизм ее детства, унылую дидактичность отрочества, разудалую развлекательность юности. Африканское кино родилось в шестидесятых годах нашего века, когда генетический код кинематографа уже впитал в себя и патетику революционного киноискусства России, и поэтический реализм тридцатых годов, и гуманизм неореалистов, и анархическую дробность «новой волны» и классическую графику японцев.



Африканские кинематографисты учились своему ремеслу в лучших мастерских мира — в московском ВГИКе, в парижском ИДЭК, в пражской ФАМУ и римском Чентро Спериментале; они ассистировали Трюффо и Годару, Дзурлини и Росселлини, они присматривались ко всему, что происходило вокруг, чтобы, приехав домой, делать не просто кино — делать настоящее искусство, серьезное и взрослое, под стать тем взрослым и серьезным проблемам, которых оказывалось сколько угодно в их только что родившихся государствах.

Они возвращались домой с твердым пониманием того, что кино не развлечение, что оно инструмент — быть может, наиболее важный — национального самопознания и самопознания Черной Африки. Первый из них, сенегальский писатель Сембен Усман, говорил: «Для меня кино — продолжение литературы. Роман, да еще написанный по-французски, не прочли бы девяносто процентов африканцев, а с помощью кино я могу обратиться к десяткам миллионов».

...Роман, о котором шла речь вначале, написал именно Сембен Усман. Роман был переведен на русский язык и опубликован два года назад в «Иностранной литературе». Потом режиссер Сембен Усман сделал по нему фильм. И пусть он не дошел до адресата: «Африканцы еще не видели мою картину, хотя я показывал ее в Венеции, Монреале, Карфагене и Ташкенте. Я не убежден, что они увидят ее и сейчас, после нескольких премий — африканский прокат все еще не принадлежит государству», — фильм все-таки найдет того зрителя, к которому он обращен, а не этот, так следующий, и ради этого Усман изменяет литературе с кинематографом, ради этого разрабатывает непопулярный жанр национальной самокритики.

Усман не слишком благожелателен к своим соотечественникам — и к тем, кто проводит дни в голодном и безнадежном самосозерцании, кто в трогательном и безответственном подчинении древним традициям содержит двух, а то и трех жен, когда и одну-то прокормить нечем. Усман безжалостен и к другим — в безукоризненных черных костюмах и крахмальных рубаш-

ках, в элегантнейших белых машинах, с портфеликами «атташе», с заторможенными жестами дельцов новейшей формации и алчно бегающими глазками вчерашних лакеев,— к тем, кто торопится содрать с себя последние остатки африканского, отхватить кусок пожирнее, превратиться в «черных европейцев» — любой ценой, а лучше всего ценой своего ближнего.

Спору нет, в этом отрицании пороков новой африканской действительности позиция Усмана не однозначна. Разумеется, его огромный, добродушный африканец, естественно и жизнерадостно наслаждающийся жизнью,— и сидя под палящим солнцем у бродячего цирюльника, выбривающего у него волосы в носу; и горделиво, хоть и чуть испуганно позируя у фотографа; и помыкая своими терпеливыми супругами; и омывая после неожиданно сытного обеда ноги в заботливо подставленном тазу; и даже тоскуя перед окошками бюрократических контор,— он душевно близок режиссеру, который наблюдает за ним внимательно и доброжелательно, хотя и не без грусти. Он понимает, что этот древний, неторопливо-созерцательный и в чем-то симпатичный жизненный уклад обречен. И не по чьей-то злой воле — самим ходом истории, ибо прежде он поддерживался при жизни искусственно, а сейчас у него и вовсе нет никаких перспектив.

Это может показаться очевидным, но и проза, и кино от Усмана требовали немалой смелости, ибо его отрицание традиционного африканского уклада открыто противоречит официальной сенегальской доктрине «негритюда», специфического африканского пути к социализму.

Утопичность этого пути для Усмана несомненна. Но столь же очевидна для режиссера и неприемлемость его альтернативы — той самой, что означена в «Почтовом переводе» сверкающим «кадиллаком» преуспевающего родственника героя, подчеркнуто современным интерьером его виллы, его бездушной деловитостью, а в конечном счете, и подлостью. В той ситуации, когда власть принадлежит «черным европейцам», у героя фильма нет выхода: вот сейчас он подпишет неведомый ему текст, чтобы получить, наконец, желанный перевод из Парижа, а вместо этого увидит унылое лицо судебного исполнителя, пришедшего оттягать его родовое жилище, единственное, что позволяет ему чувствовать себя выше нищего, единственное убежище и пристанище. В этой ситуации у героя один выход: или стать бездомным или стать вором, как многие вокруг — от жуликоватых фотографов, надувающих клиента на грош, до новоявленных буржуа, еще не слишком богатых, чтобы строить заводы, но уже вполне обеспеченных, чтобы захватывать недвижимое имущество своих беднеющих соотечественников.

Герой Усмана не делает выбора, он не знает, что это такое, ему еще ни разу не приходилось выбирать. Он просто задумывается, застывает в своем цветастом праздничном одеянии и прислушивается к самому себе, ко всем тем словам, что услышал в эти нелегкие дни. Он пробует их на вес, на вкус, на смысл. Он оценивает и размышляет, а они звучат в его ушах, перебивают друг друга, спорят, соглашаются, замолкают. И этот нехитрый прием, изрядно поднадоевший кинематографу, оказывается здесь неожиданно значительным и важным: только таким образом герой фильма начинает осознавать себя в окружающем, только так может вырваться из привычного созерцательства и пассивности, сделать первый шаг — если не к преобразованию действительности, то к ее осмыслению.

Впрочем, быть может, выводы эти преждевременны: после успеха фильма Усмана на последнем Венецианском фестивале западная критика склонна оценивать «Почтовый перевод» как африканский вариант размышлений современного европейского художника о тщете человеческой деятельности: ведь все мучения героя, все беды, треволнения и унижения были вроде бы ни к чему — перевод предназначался не ему, а родственнице, матери парижского племянника, и тяжба из-за денег привела, в довершение всего, не только к потере дома, но и к разрыву родственных связей, что в традиционно-родовой структуре страшнее и безысходнее всего.

Быть может, и эта идея присутствует в фильме Усмана; режиссер сознательно оставляет поле для самых различных толкований. Его можно понять: он не намеревается решать за своего героя, он высказывает лишь свою озабоченность, он сам не знает, как жить, он говорил об этом: «Или все менять, или жить, как в Латинской Америке, где столетиями ничего не меняется, хотя декларации следуют одна за другой».

Не будем требовать с Усмана слишком многого: он первым начал африканское кино и вычерчивает первый эскиз социально-психологического портрета своей страны. Есть времена, когда вопросы важнее ответов, потому что решать их может только будущее. Сембен Усман — современник своей эпохи. Этим и интересен его фильм.

М. ЧЕРНЕНКО

За фасадом „всеобщего благосостояния“

Заметки о молодом шведском кино

Ю. Ханютин

Уже стало привычным: как только речь заходит о новом шведском кино, произносится имя Вильгота Шёмана и разговор немедленно входит в разоблачительное русло. Еще бы:

— Вильгот Шёман, побивший все рекорды неприличия!

— Спекуляция на прогрессивности, сопровождаемая откровенной пропагандой секса; бесстыдная коммерция...— в справедливых гневных тирадах есть доля истины.

Конечно, порнография и коммерция заслуживают самого резкого осуждения. И то, что делает Шёман, совершенно неприемлемо для нашего зрителя. Тем не менее анализ картин Шёмана не следует ограничивать только перечнем «неприличий» и остротами по поводу них. Вряд ли вообще Шёмана можно рассматривать изолированно от общей ситуации в шведском кино и в современной шведской действительности. Ибо образы и коллизии его картин неотрывны от некоторых процессов в общественном сознании Швеции и весьма резко их выражают. Ибо Шёман не случаен в шведском кино. Но прежде всего он в нем не один. Понять его место и роль можно только обозрев всю панораму молодого шведского кинематографа.

●

Еще несколько лет назад для нашего зрителя, впрочем как и для западного, понятие «шведское кино» ассоциировалось в основном с именем и фильмами Ингмара Бергмана. Конечно, были в Швеции и другие серьезные режиссеры, такие, как Шёберг, но фильмы их не стали явлением общемировым. Лишь Бергману оказалось под силу восстановить мировой престиж шведского кино, утраченный со времен классических немых фильмов Виктора Шёстрома и Мориса Штиллера. Бергман вернул славу шведскому кино, он его представлял и один в своем лице его персонифицировал.

Так было еще пять лет назад. Но с тех пор положение резко изменилось. Бергман по-прежнему остается центральной фигурой шведского кинематографа. Но одновременно с ним существуют и работают по крайней мере шесть-семь режиссеров, чьи фильмы вполне выдерживают уровень мировых стандартов, художников, если не представляющих единой творческой группы, то во всяком случае близких по тематике, настроению и своему отношению к кинематографу.

Их общему, почти одновременному появлению помогло одно организационно-экономическое мероприятие, осуществленное в Швеции в 1963 году.

В годы войны, когда в Европе кинокартин выходило мало, а американские фильмы поступали с трудом, кинопроизводство в Швеции непрерывно росло и достигло 40 фильмов в год. Однако в 50-е годы шведское кино начало переживать серьезные трудности, вызванные, с одной стороны, развитием телевидения, а с другой — тяжестью конкуренции с мощными развитыми киноиндустриями Запада, и прежде всего американской. Чрезвычайно высокий налог на развлечения — 39% с каждого проданного билета — также отрицательно сказывался на развитии национального кинопроизводства. А общее сокращение зрителей в связи с развитием телевидения (их число и так лимитировано малым населением Швеции) привело к тому, что создание собственных фильмов стало делаться все менее рентабельным и в конце концов упало с 40 до 12 в 1962 году.

В 1963 году в результате соглашения между шведским правительством и кинопромышленниками — продюсерами, прокатчиками, владельцами кинотеатров — был отменен зрелищный налог. Но взамен

компании обязались десять процентов сумм со всех проданных билетов передавать в пользу вновь учрежденного Фильминститута.

Фильминститут ставит своей целью помощь и поддержку национальному киноискусству. Обладая огромными денежными средствами — около 12 миллионов крон в год,— он широко использует эти средства для различных материальных субсидий. Институт предоставляет гарантию на случай финансовых потерь продюсерам, дающим возможность дебютировать молодым режиссерам. В конце года жюри Фильминститута присуждает очень большие премии за лучшие фильмы национального производства. Наконец, 30% всех доходов института идет на содержание кинематографической школы, киноархива, киноклубов, создание серьезных теоретических исследований о кино и т. д.

Учреждение мощной и относительно независимой организации, заинтересованной в художественном развитии национального киноискусства, резко изменило положение в шведском кинематографе. Достаточно сказать, что менее чем за четыре года примерно 15 режиссеров дебютировали со своими фильмами, и в большинстве случаев эти дебюты открыли художников своеобразных, талантливых, а главное имеющих что сказать.

Но здесь уже кончается сфера организационных реформ и начинается нечто другое. Ибо можно объяснить организационными усилиями количество дебютов, но не их качество, не тот принципиальный сдвиг, который произошел в шведском кинематографе с приходом молодых.

Кто были те люди, которые совершили массированное вторжение в кино?

Своеобразие нового призыва шведских режиссеров заключалось прежде всего в том, что дебютировали со своими фильмами, как правило, не вчерашние ассистенты, дослужившиеся до самостоятельной постановки, не люди «изнутри кино» или взятые заимообразно из театра.

Новые люди пришли либо из литературы, как Бу Видерберг, Вильгот Шёман, Йонес Корнелл и поставивший свой единственный фильм Ларс Гёрлинг, либо из кинокритики, как Йорн Доннер и Стиг Бьеркман; либо они, как Ян Тролль, имели за плечами опыт иной серьезной работы — иначе говоря, пришли люди не по логике профессии и карьеры, а по собственному осознанному выбору, люди со своей темой и своей позицией в искусстве.

И хотевшие реализовать свои идеи именно в кинематографе. Очевидно, не произойди реформы шведского кино, они все равно искали бы пути в него, пробивались бы труднее, медленнее, но пробивались. Не случайно книга Бу Видерберга «Изображение в шведском кино» — по общему мнению критики, первый теоретический манифест молодых — вышла в 1962 году, то есть за год до учреждения Фильминститута.

Можно было ожидать, что их творчество будет развиваться под знаком Бергмана, его фильмов-притч, лишенных конкретности места и времени, подчиненных всецело развитию его излюбленных философских мотивов, в самой фактуре своей выражающих авторское стремление освободиться от «убивающего воображение приземленного отношения к реальности». Однако уже Видерберг сначала теоретически, а затем вскоре и практически решительно порывает со стилем и методами работы Бергмана.

Несколько позднее в его картине «Любовь-65» герой — режиссер, ставящий фильм, заявит: «Я хотел бы сделать фильм, который был бы так же реален и конкретен, как нечто, о чем вы говорили

за обеденным столом». Это стало программой Видерберга и его единомышленников.

Творчество молодых отличают конкретность, документальность, вкус и любовь к детали. Они выходят на натуру, снимают свои фильмы на улицах шведских городов, в универмагах, кафе, в квартирах и парках. Они стремятся запечатлеть приметы дня — от особенностей сегодняшнего жаргона до причуд моды. Форма их картин свободна — она легко приемлет импровизацию в диалоге (как это происходит, например, в картине Яна Халлдоффа «Такая прекрасная жизнь»), документальные вставки, их картины снимаются с применением ручной репортерской камеры. Наконец, если перейти от способа выражения к тому, о чем они говорят, то среди обширного круга тем ясно прощупывается одна доминирующая — молодежь, ее проблемы, ее судьба.

Таким образом, как ясно уже из этого беглого перечня примет, молодое шведское кино противопоставляло себя — часто демонстративно — Бергману.

Молодые писатели и критики с жадностью следили за деятельностью своих бывших коллег из «Кайе дю синема». Их не могло не поразить, как легко, затрачивая самые скромные средства, снимая на улицах, без дорогостоящих павильонов и еще более дорогих кинозвезд, Трюффо, Годар, Шаброль завоевали себе место во французском кино, а главное сказали прямо, резко о тех проблемах, которые волновали и самих шведов. Выводы были сделаны быстро. Шведы оказались хорошими учениками. Но если бы они остались только учениками, то вряд ли их произведения смогли бы приобрести самостоятельное значение и заслуживали бы специального разбора.

Сама действительность — другая история, другой темперамент, похожие и в то же время особые проблемы существования малой нации, сто пятьдесят лет не знавшей войны, бурных социальных потрясений, создавшей официально рекламируемое «государство всеобщего благосостояния» и вставшей перед также уже официально признанными сложнейшими социальными и нравственными противоречиями,— определила своеобразие этого кинематографа, его особые черты.

В фильмах молодых воскрешается путь нации, устанавливается история болезни. От поэтической «Эльвиры Мадиган» Видерберга, рассказавшей историю любви, казненной пуританским общественным мнением Швеции прошлого века, и до мрачного, беспощадного в своей откровенности фильма Шёмана «491», где показывается жизнь банды малолетних преступников как часть жизни всего сегодняшнего общества.

Особое место в этом ряду занимает фильм Яна Тролля «Здесь ваша жизнь». По единодушному мнению шведской критики, Тролль самый талантливый из молодых шведских режиссеров — «наследник Бергмана», «самая большая надежда шведского кино». Начавший как кинолюбитель, снимавший учебные фильмы для детей, сделавший ряд короткометражных картин, одна из которых — «Остановка в Мюрланне» — получила Гран-при в Оберхаузене в 1967 году (об этой весьма принципиальной картине речь еще впереди), Тролль для своего первого полнометражного фильма выбрал четырехчастный биографический роман крупного шведского писателя, «поэта рабочего класса», как его называют,— Эйвинда Джонсона «История Олафа». «Здесь ваша жизнь» — название второй части. Джонсон рассказал в ней историю формирования будущего писателя. Суровое, нищее существование мальчика, пошедшего «в люди», переменившего

Сигне Стаде и Эдди Аксберг в фильме Яна Тролля «Здесь ваша жизнь»



Оке Фриделл и Эдди Аксберг в фильме «Здесь ваша жизнь»

профессии плотогона, фабричного рабочего, ученика киномеханика, приходящий жизненный опыт, ранняя зрелость. И все это на фоне развертывающегося рабочего движения, в которое включается пятнадцатилетний подросток.

И шведская и зарубежная критика отмечала определенное влияние горьковской кинотрилогии Донского на фильм Тролля. Несомненно, такое влияние есть. Эпическая широта, объективность повествования, цельные, резко очерченные характеры на фоне поэтически запечатленной природы, ясное членение на эпизоды, связанные только судьбой главного героя,— все это заставляет вспомнить «Детство», «В людях», «Мои университеты». Быть может, у Тролля нет такого бурного темперамента, как у Донского, его размаха. Он мягче, лиричнее, его повествование расцвечено юмором, режиссер удивительно тонко применяет современные выразительные средства кино. Так, три раза в черно-белую гамму фильма врывается цвет. И самый поразительный переход в эпизоде «Баллада о туберкулезе». Мать, похоронившая двоих детей, утром выходит в поле, и это поле представляется ее лихорадочному взгляду в цвете — веселым, теплым, а среди желтеющих колосьев пшеницы бегают взапуски ее близнецы-мальчишки, она зовет их, неловко пробует догнать и попадает на какую-то странную дачу, где лежит в гамаке толстый человек, слушает граммофон, из старинной трубы льется праздничный вальс, и вдруг ее самое кладут в какой-то странный ящик, закрывают, и снова резкий переход — уже к черно-белой реальности: двое мужчин, проваливаясь в снег, несут гроб с умершей от горячки женщиной. Конечно, этот драматический эпизод цветной мечты-бреда обезумевшей от горя матери мог быть создан только после Бергмана, после видений профессора Борга в «Земляничной поляне». Отличия Тролля от Донского — это отличия материала, индивидуальности и тридцати лет, разделяющих эти картины.

И еще одно главное различие — исторического пути общества, метода художника, взгляда на жизнь. Донской создавал свой фильм в тот исторический момент, когда подводились итоги 20-летия Октября. Когда успехи социалистического строительства выражались в рекордах пятилеток, в подвигах летчиков и полярников. В тот момент общественного энтузиазма, когда Довженко, выступая на совещании киноработников, призывал «славить рожденный революцией народный гений». Ян Тролль делал свою картину в момент глубокой общественной резиньяции, скепсиса, сомнений в правильности шведского пути и достигнутых результатов. Карл Генрик Свенстед писал в «Свенска дагеблат» об этом фильме: «В тех годах лежит много нитей для понимания сегодняшнего потребительского общества. И сегодняшнее поколение зрителей — без чувства истории и без идеалов — может многому научиться из фильма Яна Тролля «Здесь ваша жизнь».

Трудно судить, конечно, о том, чему научилось молодое поколение шведских зрителей, но, безусловно, Тролль не мог не думать о нем, создавая свой фильм. И если картина Донского проникнута уверенностью в разумности исторического процесса, в неизбежной победе социального прогресса над злом и темнотой, то в фильме Тролля ясно чувствуется щемящая ностальгическая нота. Показывая нищий Норрланд — провинцию на крайнем юге Швеции, людей, бьющихся в нужде, озабоченных поисками работы, куска хлеба, он все-таки сожалеет о времени, в котором жили герои, ясные, душевно здоровые, знающие, чего они хотят, и умеющие

добиваться своих целей. Режиссер показывает их с симпатией и восхищением, за которыми невысказанный упрек их сегодняшним сверстникам.

Можно было бы идти дальше согласно исторической хронологии, подробно рассказать о фильмах «Змея» Ханса Абрамсона и «Свадьба в шведском стиле» Аке Фалька, рисующих Швецию времен второй мировой войны. Если бы эти вполне добротные и вполне средние, традиционные картины были интересны как произведения искусства, а не только как свидетельства времени. Обе они поставлены по произведениям Стига Дагермана, писателя, запечатлевшего безвременье 40-х годов и ставшего его жертвой, покончившего самоубийством в 1954 году. Оба эти фильма, как и повести Дагермана, повествуют о нравственной цене, заплаченной Швецией за свой нейтралитет. О духовном загнивании, начинавшемся в нации, которая обречена была стоять в стороне от освободительной борьбы, которая жирела на военном экспорте среди всеобщей разрухи и несчастья и которую разъедал постоянный страх потерять свое благополучие.

В «Змее» действие разворачивается в армейской среде. Герой ее молодой солдат. Вкрадчиво улыбаясь, он избивает женщину, предает товарищей, ворует, оскорбляет, насилует. Это солдат армии, которая имитирует войну в бесконечных маневрах, в то время как война идет рядом, это человек без принципов, без морали, без сердца, имитирующий радушие, сердечность, доброту.

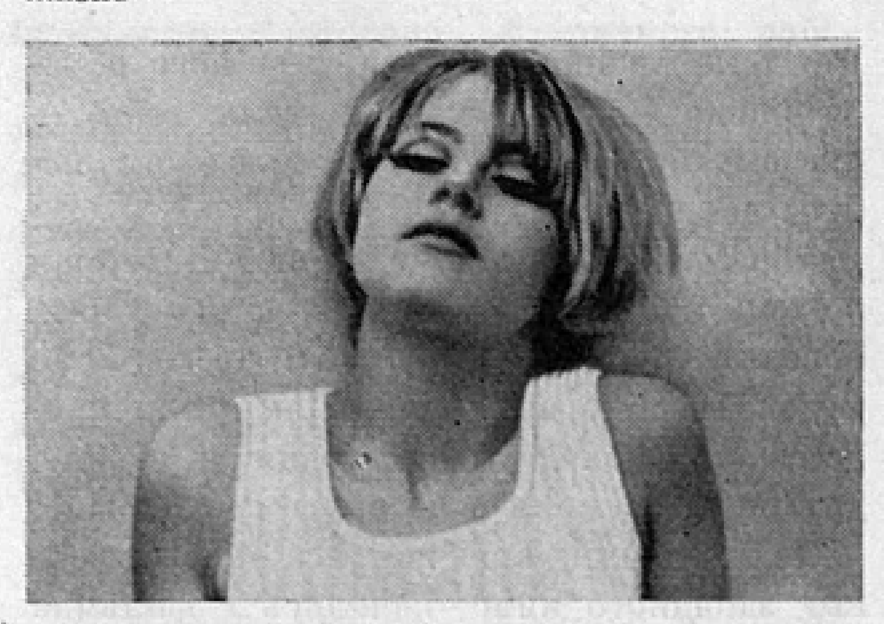
Абрамсон сосредоточивает внимание в основном на главном герое. Аке Фальк в «Свадьбе в шведском стиле» демонстрирует галерею зажиточных фермеров и горожан. На наших глазах чопорность, традиционная пуританская строгость нравов переходят в разнузданность, скотство. Эта тема двойной морали, двойного образа жизни — «для всех» и «для себя» — чрезвычайно устойчива в шведском искусстве.

Абрамсон и Фальк, а вернее Дагерман в своих книгах, указали начало некоторых болезней шведского общества. Но глубоко, художественно неоспоримо раскрыли процессы, происходящие сегодня в стране, другие художники и на другом материале.

Не случайно, конечно, все «новые волны» западного кино начались с фильмов о молодежи. Отрыв послевоенных поколений от норм и установлений буржуазной цивилизации приобрел на Западе глобальный характер. И, как частность, «рассерженные молодые» в Англии, битники и хиппи в США, шведские раггары, блузонпуары во Франции,— кажется, всем странам пришлось подыскать свои термины для обозначения молодых людей, охваченных этим странным безумием неподчинения «разумным» правилам жизни. Поначалу к этому явлению относились снисходительно — «перебесятся, повзрослеют, уймутся», искали чисто возрастные объяснения — черты этой концепции есть в фильме Карне «Обманщики». Дурное влияние, романтические мечты, недостаток средств существования — и вот неустойчивая молодежь становится в позу, обманывает сама себя и сама себе причиняет несчастья, вместо того чтобы жить нормально, «как все».

Но бунт ширился, становился массовым — от эпатажа в прическах и одежде молодые люди переходили к политическим демонстрациям, от безобидных проступков — к серьезным преступлениям, от невмешательства — к агрессивности и снова к невмешательству, но уже приобретавшему характер полной изоляции от мира технического комфорта и массовой культуры.

Май Нильсен — исполнительница главной роли в фильме Яна Халлдоффа «Такая прекрасная жизнь»



Домашние бунты начали перерастать в массовые политические выступления. Снисходительное отношение к «капризничающей молодежи» уступило место замешательству, тревоге, страху. И сопровождалось все возрастающим интересом к проблемам этой загадочной молодежи, стремлением понять константы ее духовной жизни, причины ее неудовлетворенности. В многочисленных социологических анкетах, исследованиях замелькал термин «поколение икс» — по названию книги американских литераторов Г. Хэмболетт и Д. Деверсон, написавших ее на основе опросов разочарованной и бунтующей молодежи. Но, конечно, понять и объяснить эту молодежь лучше всего могла она сама.

Не случайно вторая, более молодая волна шведских режиссеров, художники, которым сегодня около тридцати,— Ян Халлдофф, Йонас Корнелл, Стиг Бьеркман — сделали свои первые фильмы о молодежи. Материал, к которому они обратились, сам кричит о себе с каждой улицы Стокгольма. С одной стороны, беспрерывные политические демонстрации — маленькие и большие, против американской агрессии во Вьетнаме и против неправильного использования средств, собранных на постройку школ в Перу. С другой — молодежь, выражающая свое «несогласие» иным способом. Когда видишь сотни длинноволосых юношей, одетых в женские кофточки, туфли на высоких каблуках, с накрашенными губами; девушек в сапогах и тельняшках, когда слышишь резкие пьяные окрики, вызывающий хохот и замечаешь прохожих более почтенного возраста, пугливо обходящих группки молодежи,— становится ясно, что проблема носит отнюдь не умозрительный характер и что речь идет о социальном бедствии.

Две особенности сразу бросаются в глаза стороннему наблюдателю в этих подростках. Первая — желание выделиться из общего ряда, из «толпы» любой ценой — отсюда невероятные по фасону и краскам костюмы и косметика. Вторая — полная свобода этого подчас весьма агрессивного самовыявления, точнее, проявления распущенности. Это начинается с мелочей — дети в музее садятся верхом на скульптуры, хватают руками картины — им никто не делает замечаний; подростки в метро бегают по перрону, мешают закрывать двери поездов, 12—13-летние девчонки курят на улице — никто не обращает внимания. И очевидно, распространяется на вещи более серьезные — такие, как пресловутая свобода сексуального поведения. Об этой части молодежи и сделал Ян Халлдофф свой фильм «Такая прекрасная жизнь».

Картина начинается со сцены в пивной — почти цитаты из «Похитителей велосипедов», где помятый мужчина лет сорока хмуро пьет кружку за кружкой, а рядом на высоком стуле, болтая ногами, сидит мальчик. Однако по существу ситуация невозможная в неореалистических фильмах — отец страдает не из-за отсутствия работы — его выгнала из дому жена, выгнала просто потому, что он надоел, ей скучно с этим пресным, ничтожным человеком,

живущим по избитым стандартам. А сама она проводит время с друзьями своей прислуги, парнями без определенных занятий, пусть они моложе ее лет на десять, но с ними интересно, весело, волнующе, и жизнь кажется такой прекрасной. В этой жизни танцы до упаду, головокружительные гонки на машинах, розыгрыши, скандалы...

Фильм представляет собой историю нескольких дней жизни молодых людей, которые все время идут по грани, отделяющей проступок от преступления, но до поры до времени не переходят ее.

Фильм Халлдоффа снят почти целиком на натуре, ручной камерой. Герои бегут, спешат безотчетно, не понимая куда, торопятся навстречу неотвратимой катастрофе.

В них огромная внутренняя энергия, чувство жизни. Но они не хотят идти установленным для них обществом потребительства путем. По существу метафорична сцена в универмаге, где они заходят в примерочные, захватывают целые вороха готового платья и раскидывают его, мнут, бросают, топчут. Им наплевать на те ценности комфорта и обеспеченности, которые им доступны. А других — духовных ценностей — им предложить не могут.

Взрослые для них — это те, кто хочет их заставить жить по-своему, включиться в конвейер, верить в стершиеся общие места мещанских заповедей,— это чужие. У героев даже нет конкретной системы обвинений, а лишь безотчетное отталкивание, желание подшучивать, издеваться, будоражить. Да и достойны ли эти взрослые — опустившийся муж Моники, сплетник-сосед, ловящий каждый шорох в чужой квартире, — другого отношения?

Для героев Халлдоффа нет вечных ценностей, а только ценности данной секунды, данного мгновения, нет идей и абсолютных утверждений, есть лишь ощущения, жажда все большей и большей их остроты. Халлдофф не генерализует своих героев, не выдает их за единственных представителей своего поколения. Есть и другие, совсем другие — это видно хотя бы в эпизоде демонстрации против американской агрессии во Вьетнаме, но режиссера интересуют блудные дети буржуазного общества, все отрицающие и ничего не предлагающие взамен, кроме анархического культа наслаждения. Кроме жизни, пусть на последнем дыхании. Да, конечно, есть безусловная связь между героем Годара и персонажами Халлдоффа. Та же жизнь мгновением, отсюда та же неожиданность,

Ларс Хансон и Май Нильсен в фильме «Такая прекрасная жизнь»



алогичность поступков и реакций, то же отрицание официальных законов и норм — и даже не сознательный протест, а просто естественный эгоизм, заставляющий поступать, как кажется приятным и удобным.

И все же есть несовпадение не столько в самих героях, сколько в отношении к ним авторов — очень разном.

Годар становится на точку зрения своего главного персонажа. В этом смысле он для него действительно герой. Он не оценивает его, а просто раскрывает. Демонстрирует его объективно, таким, какой он есть. Его герой ничем не хуже других, у него свой закон жизни, и художник сочувствует ему. Потому и герой «На последнем дыхании» возбуждает в нас сочувствие.

Халлдофф сохраняет дистанцию между собой и своими молодыми героями. Героиня фильма Моника — 26-летняя женщина, разведенная жена, мать семилетнего ребенка — пытается быть такой же, как ее юные приятели, столь же беззаботной, легкой, весело прожигающей жизнь,— и не может. Она все время немножечко в стороне, быть может, сама того не желая, критически оценивает поступки своих приятелей. И Халлдофф глядит на все ее глазами, она как бы дает в фильме тот моральный, нравственный камертон, которым поверяется все происходящее. Поэтому в картине, посвященной восемнадцатилетним, она нужна была режиссеру.

Здесь различие между Годаром и Халлдоффом. Как точно заметил шведский критик Ян Эгд, «релятивизм Годара не встретил никакого ответа в Швеции. Все шведские режиссеры более или менее моралисты. И, что особенно примечательно, Халлдофф принадлежит к моралистам с условностями». Он не документалист, не летописец, а интерпретатор своего времени. Это особенно видно в решении последнего эпизода фильма. Герои придумывают еще одну веселую игру — гонятся на машине за человеком, мечущимся по лужайке. Постепенно в них просыпается охотничий азарт, незнакомец бежит к дереву, рассчитывая за ним укрыться от погони, и ребята, не успев затормозить машину, впечатывают его в дерево, тело убитого бессильно сползает по стволу. Игра окончена.

А потом резкая монтажная перебивка — и по улицам города отчаянно бежит Моника, бежит от веселья, которое обернулось преступлением, бежит от карнавала, в конце которого кровь и смерть, бежит от своего прошлого, бежит, еще не понимая куда, и стоп-кадром с ее застывшим в ужасе лицом заканчивается картина «Такая прекрасная жизнь».

Такие стоп-кадры — не точки, но многоточия — характерны для финалов ряда шведских картин. Герой остается на перепутье. И он и его создатель не знают еще, что впереди. Это не формальный прием, но историческая коллизия поколения, о котором рассказал Халлдофф.

Он попытался дать возможное решение в своем следующем фильме «Ола и Юлия»— современном варианте «Ромео и Джульетты», только со счастливым концом. Ола — солист в ансамбле поп-музыки — нечто вроде шведских биттлов. Юлия — артистка передвижного театра. Их любовь, вспыхнувшая сразу при первой встрече, подвергается испытанию постоянной разлукой. График их гастрольных поездок, естественно, не совпадает... И Ола хватает машину сразу же после конца концерта и летит за сотню километров, чтобы встретить свою возлюбленную, и она ждет с нетерпением конца спектакля, чтобы увидеть его. В них нет скепсиса, ими владеет чувство цельное и постоянное, которого лишены были герои предыдущей картины.

«Ола и Юлия» режиссера Яна Халлдоффа
Моника Экман в роли Юлии

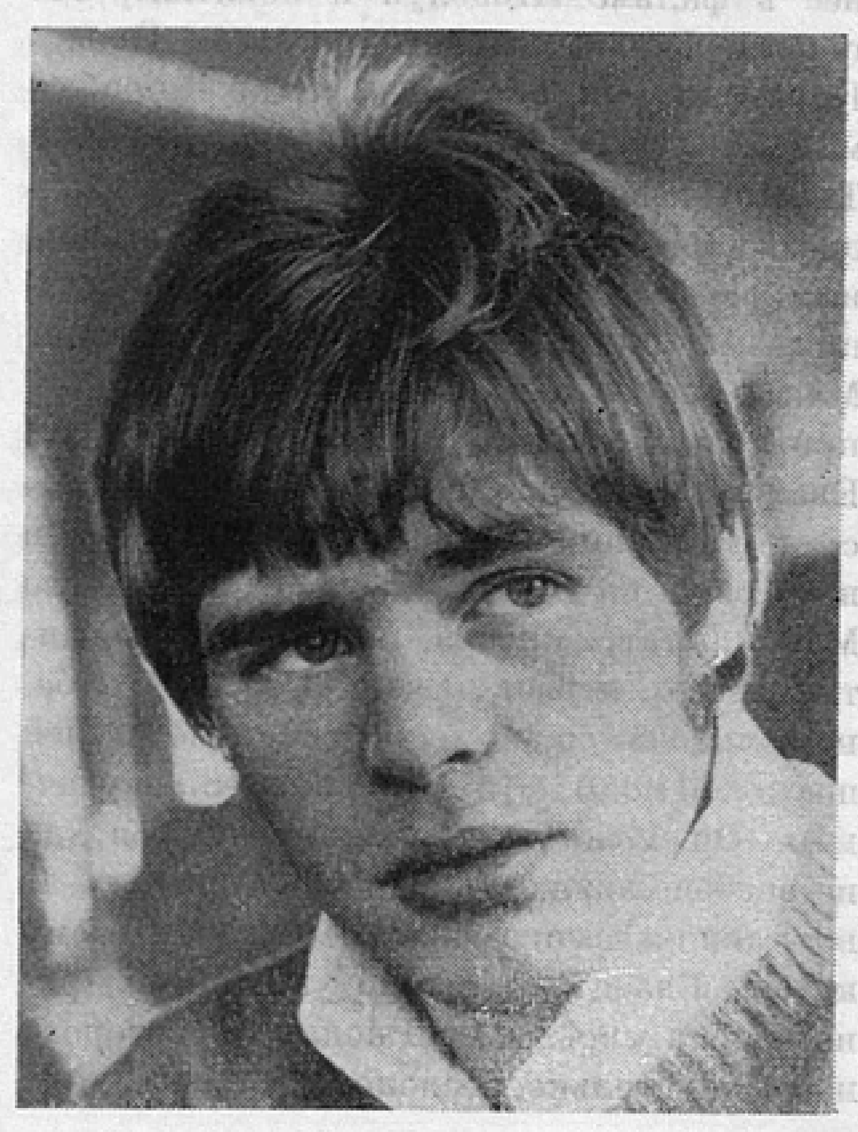


Халлдофф остается в интерпретации этой любовной истории романтиком. Не случайно картина снята в отличие от «Такой прекрасной жизни» в цвете. Любовь Олы и Юлии, на секунду дрогнувшая перед жизненными обстоятельствами, торжествует в финале картины.

И все же есть нечто, мешающее Халлдоффу дать в картине последовательное воплощение своего нравственного идеала, своей романтической мечты. Он остается реалистом в изображении обстоятельств, среды, в которой живут и работают его герои. Удивительно сняты в фильме сцены концертов ансамбля, сняты документально — роль Олы исполняет девятнадцатилетний модный джазовый певец Ола Хокансон. Тысячные толпы тинэйджеров, пульсирующие разноцветные прожектора, орущий что-то бессвязное в микрофон певец, его партнеры, приплясывающие в такт музыке, и беснующийся зал. Орущие, свистящие, трясущиеся юноши, крупно повторяемое несколько раз лицо совсем молоденькой веснушчатой девчонки — она рыдает от восторга, прижимая руки к горлу,— это массовое радение, это экстаз. И вот с этой-то экзальтированной, взвинченной, непрочной в своих эмоциях толпой не совмещается светлая, спокойная, прочная любовь Олы и Юлии. Обстоятельства и сюжет приходят в решительное противоречие.

Вряд ли Халлдофф хотел сказать, что каждый из этих орущих, раздрызганных, ищущих искусственных возбудителей, душевных наркотиков молодых людей способен на такое же сильное и постоянное чувство, как его герои. Это уже было бы не романтикой, а утешительством. Скорее это сопоставление несло нравоучительный смысл. Но дидактика редко сочетается с реализмом. Можно понять Халлдоффа, уставшего от героев своей предыдущей картины, захотевшего привести на экран чистую, светлую юность и любовь, не осложненную и не искаженную никакими комплексами и проблемами шведской современной действительности. И все же

«Ола и Юлия» Яна Халлдоффа. Ола Хокансон в роли Олы



М. Экман и О. Хокансон в фильме «Ола и Юлия»



власть этой действительности такова, что даже в ограниченных пределах одной картины режиссер не смог преодолеть противоречие замысла и реальности.

Связь между темой и материалом, характерами и средой значительно органичнее в фильме «Поцелуи и объятия». Это первый фильм молодого писателя Йонаса Корнелла. Он посвящен тем же проблемам, что и «Такая прекрасная жизнь». Только герои его старше, им около тридцати. В основу фильма положена на первый взгляд достаточно банальная ситуация. К владельцу шляпного магазина Максу приезжает погостить его старый приятель Джон. А у Макса красивая жена Ева, и она не остается безразличной к гостю. Традиционный треугольник? Но в в фильме он неожидан. Дело в том, что Макс богат, красив, прекрасно воспитан — его играет Свен Бертил Таубе, не только актер, но один из законодателей шведской моды, — а Джон писатель-неудачник. Он мешковат, плохо одевается, да и вообще изрядно потрепан жизнью. И все-таки он выигрывает. Почему? Почему вообще Ева и Макс с таким восторгом принимают в свой дом Джона, от которого им одно только беспокойство, и терпят все его сумасбродства? Утром он подает завтрак в постель Максу и Еве, а затем сам прыгает на широкое супружеское ложе и начинает поедать завтрак наперегонки с хозяевами. Он приводит в дом девицу с панели, а затем еще кучу уличных ребятишек, которые переворачивают вверх дном образцовую, комфортабельную, вылизанную квартиру, а Макс и Ева только вздыхают, спрятавшись в ванную — единственное оставшееся им убежище. И все это Макс и Ева сносят. Более того, когда Джон решает уйти от них, супруги переживают его решение как драму, они соглашаются на любые требования и условия, только бы Джон остался в доме — в роскошном доме, где им нестерпимо скучно жить. Дом Макса с его современной мебелью, белоснежной ванной, модерновой кухней становится как бы образом «государства всеобщего благосостояния», как горделиво называют Швецию официальные пропагандисты.

И вот в эту размеренную, благополучную, подчиненную тысячам условностей, обязательным требованиям моды жизнь Джон вносит атмосферу непривычного, способность жить, не подчиняясь никакой регламентации, жить, свободно осуществляя себя. И то, что поначалу воспринимается супругами, как будоражащая пряная игра, в конце концов оказывается единственно важным. Это глоток воздуха, которого лишено их механическое существование. Благополучие как единственная конечная цель оказывается постылым, человек, превращенный в придаток комфорта,— ненужным. Поэтому Ева предпочитает неудачника-писателя и оригинального человека Джона преуспевающему и безличному Максу, ходячему воплощению буржуазных добродетелей. Поэтому не без некоторого тайного удовольствия смотрят супруги, как крушат и ломают

все в их доме уличные сорванцы. Характерно, как повторяется и у Халлдоффа и у Корнелла этот мотив надругательства над комфортом, разрушения упорядоченной жизни. Так, в картине Корнелла на другом материале, на другом поколении ставится та же проблема, что и в фильме Халлдоффа.

И та и другая картины говорят о кризисе буржуазного образа жизни, буржуазного идеала благополучия, который либо вызывает пресыщение и скуку у людей, получивших его, либо отвергается ими — как у Халлдоффа — изначально, рождает анархический отчаянный бунт.

Картина Корнелла, начинавшаяся как легкомысленная комедия, оборачивается серьезно и кончается печально. Макс смотрит на фотографию, где он с женой — молодые, счастливые, и сознает необратимость того процесса, который стер их любовь и их самих. Игра, превращающаяся в драму,—опять-таки характерный мотив шведского кино. Достаточно назвать того же Халлдоффа или жестокий розыгрыш, обернувшийся трагедией в фильме Шёмана «491».

Видимо, сама шведская действительность с ее внешним процветанием, за которым глубокий внутренний кризис, подсказывает эту кинематографическую конструкцию.

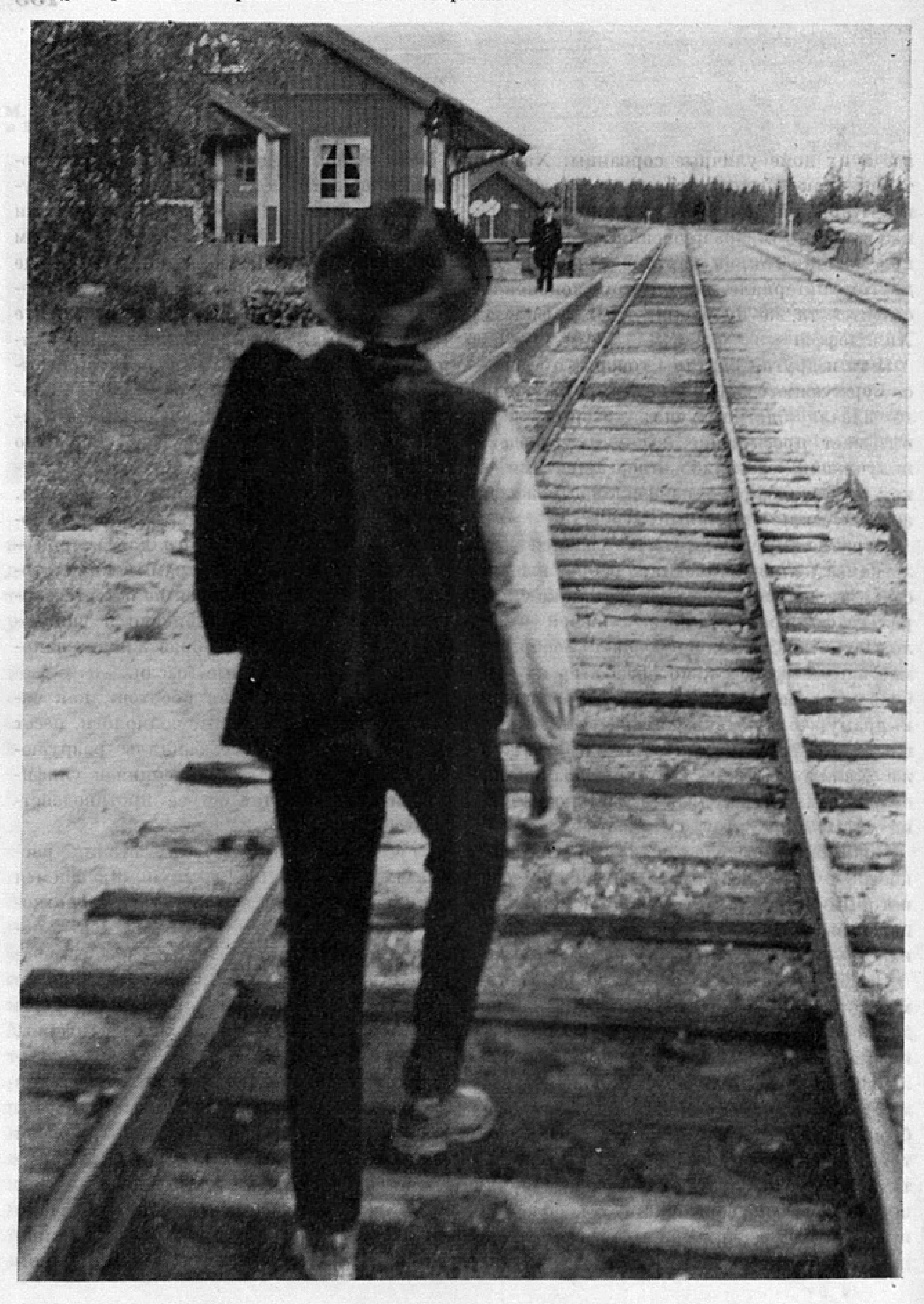
Наиболее интересный характер в фильме Корнелла — это сам Джон. Режиссер далек от наивности связывать с ним какие-нибудь надежды на социальное обновление, какую-нибудь позитивную программу. Но его Джон — личность, человек, свободный от регламентаций общества, в котором он живет. И это, как магнитом, притягивает к нему остальных людей, утерявших себя, подвергшихся неизбежному процессу отчуждения личности в буржуазном мире.

Этот процесс неизбежного стирания человека в обществе стандартизированных духовных ценностей достиг кульминации в послевоенные годы вместе с развитием массовых средств коммуникации и прежде всего телевидения. Норман Майлер — американский писатель — в своей книге «Самореклама» вскрыл механику дальнейшего отчуждения личности. Он показывает, как в современном обществе отчуждается свободное время человека. Две отрасли индустрии приносят сегодня особенно большой доход, пишет Майлер,— индустрия комфорта и индустрия развлечений. Первая экономит свободное время человека, чтобы освободить его для второй— для телевизионных программ, кинематографа и комиксов. Человек не остается наедине с собой. Ему прививаются универсальные моды, вкусы, образ жизни, наконец, стандартизованные мысли.

Однако «цивилизация роботов», как часто называют ее западные социологи, несет в себе и собственные бациллы разрушения. Ибо чем сильнее тенденция к унификации личности, тем острее противодействие ей.

Об одном таком случае восстания рассказал Ян Тролль в уже упоминавшемся фильме «Остановка в Мюрланне». Короткометражная новелла начинается почти документальными кадрами. Железнодорожные пути, клубы пара, ловко орудующие между вагонами сцепщики. Кондукторы важно застыли на подножках вагонов, ожидая зеленого света. Долгие, торжественные планы механизмов и людей труда заставляют вспомнить фильмы Флаэрти. А затем с поезда сходит человек в рабочей замасленной одежде и, не обращая внимания на призывы своих товарищей, лязг буферов тронувшегося поезда, медленно уходит от железной дороги. Вот так просто взял и сошел в захолустном Мюрлан-

Кадр из фильма Яна Тролля «Остановка в Мюрланне»



не, выломался из привычной жизни, из рутины ежедневного однообразного труда, чтобы начать новую жизнь. Человек осуществил свой выбор и почувствовал себя, пусть на минуту, счастливым. Великолепны кадры, когда смеясь, приплясывая, дурачась, как ребенок, он идет по шпалам. Мы видим то его ноги, то голову, трубку, зажатую в зубах, а за ним медленно разворачивается северный, исполненный дикой красоты пейзаж — сосны, гранитные валуны, по-осеннему холодное небо. Тролль разворачивает ситуацию почти анекдотически. Герой (его играет Макс фон Сюдов) поднимается на гору, долго ломом сдвигает огромный камень, чтобы потом счастливо хохотать, глядя, как он катится вниз и плюхается в воду. Но за анекдотом серьезный смысл. Человек жертвует работой, благополучием ради ощущения себя личностью, имеющей право и свободу выбора.

Герой новеллы Тролля находит выход в эскапизме. Но эти попытки самоутверждения носят чаще всего отчаянный, анархический характер. Молодежь, острее всего переживающая этот процесс порабощения личности нормами и идеалами, которые давно утеряли свою привлекательность, говорит «нет» в самых разных формах — от массовых политических выступлений, проповеди ненасилия и ухода от современной цивилизации до агрессивных попыток противопоставить себя обществу, проявляющихся порой в прямой уголовщине.

Халлдофф рассказал о ребятах, которые развлекаются на грани преступления и только в финале как будто бы случайно, а в сущности закономерно, переходят ее. Вильгот Шёман показал в фильме «491» подростков, которые уже перешли эту грань. Чье социально опасное поведение приобрело уже куда более определенные формы.

И вот здесь пришло время более подробно сказать о Шёмане и его картинах, вызывающих бурные дискуссии и окруженных постоянной атмосферой скандала.

Шёман пришел в кинематограф уже сложившимся писателем, в более зрелом возрасте, чем большинство его коллег — сейчас ему 44 года, — пришел человеком, знающим, чего он хочет, целеустремленно овладевавшим профессией режиссера. Пройдя стажировку у Бергмана — он был ассистентом на нескольких его фильмах,— уже в 1962 году он ставит фильм «Любовница», а затем в 1964 году — «491» по одноименному роману Ларса Гёрлинга. Название фильма идет от Евангелия:

— Господи! Сколько раз прощать брату моему, согрешащему против меня. До семи ли раз?

— Не говорю тебе до семи, но до семижды семидесяти раз!

Фильм начинается кадром: палец медленно выводит на запотевшем стекле: $7 \times 70 = 490 + 1$.

491 — это грех, который уже лежит за гранью всякого прощения. Фильм о непростительном и непрощаемом.

Проводится педагогический опыт: группу несовершеннолетних преступников поместили на частной квартире у молодого учителя-энтузиаста, чтобы попытаться исправить их, воздействуя лишь убеждением. И вот начинается поединок современного общества, его норм, его методов воспитания, с глубоким скептицизмом, инстинктивным презрением ко всем этим нормам. Впрочем, поединок—это не то слово. Как раз точность Шёмана и Гёрлинга в том, что их герои не вступают в спор, они уже изначально отвергли все, что им предлагают взрослые в качестве духовной пищи, в качестве идеала. Когда к молодым людям приходит пастор, чтобы пролить свет религии в заблудшие души,

парни сидят, вроде бы слушая, а на самом деле не воспринимая ни одного слова из его проповеди. Они оживляются только, когда священник включает портативный магнитофон, чтобы закончить свою беседу исполнением мессы. И стоит пастору покинуть дом, как два следующие за ним подростка нападают на него и крадут понравившуюся игрушку.

Проповеди, поучения, внушения — все это просто проходит мимо них, они живут в другом измерении, по законам иной морали, в основе которой глубокая уверенность в фальши, неприменимости в реальной жизни всего того, что им проповедуют с амвонов, в классе или в суде.

Главное сладострастное удовольствие им доставляет возможность снова и снова убеждаться в своей правоте, провоцируя взрослых, заставляя их «открыться», поступать в реальной жизни противоположно тому, что они утверждают в своих речах. И их ненависть к лживому, фальшивому, конформистскому обществу, как показывает режиссер, вполне основательна.

Столь же непрочным оказывается гуманизм и благородство учителя, как фальшивой — порядочность инспектора и мнимым — смирение подростков. Только жгучая ненависть к словам, фразам могла придумать то испытание идеализму и прекраснодушию воспитателя, которое придумали «воспитуемые». Он ведет душеспасительные беседы со своими подопечными, а они крадут и продают книги из его библиотеки, а затем закладывают мебель и спокойно смеются ему в лицо, когда он обнаруживает пустую квартиру. И он соглашается принять от них недостающие 470 крон, чтобы выкупить хотя бы рояль — память о покойной матери. Соглашается, хотя мог бы догадаться, что эти деньги заработаны на панели девушкой, одной из его воспитанниц. Ему нужны были деньги и не очень хотелось знать, из какого источника они получены. Так рушится благородный идеализм, охраняющий себя от реальной действительности.

Шёман неоднократно, как и другие шведские художники, возвращается к теме осознанного или неосознанного лицемерия, двойной морали буржуазного общества. Для Швеции эта тема имеет, очевидно, особый смысл и остроту.

«В Швеции растет слепая вера в сверхъестественную силу рекламы, перед которой якобы никто не может устоять. Сейчас повсюду занимаются тем, что стараются заслужить хорошую репутацию. В то же время все меньше значения придается тому, чем человек является на самом деле, чего он хочет, на что способен, что сделал и делает в настоящее время... Шведским стандартом становится стремление казаться «умным и безобидным». Эта характеристика дана в книге «Швеция и Западная Европа» и принадлежит крупным шведским общественным деятелям Г. Мюрдалю, Р. Польссону и Т. Экстрему, которых не заподозришь в недоброжелательстве к родной стране. И естественно, чем назойливее реклама, чем лицемернее поза, чем больше «казаться» отличается от «есть» — тем сильнее скептицизм, недоверие.

«491» — картина о безверии, цинизме, которые утверждают себя подлостью и насилием. Шёман шел здесь за Ларсом Гёрлингом, который сам был одним из отчаявшихся и разуверившихся. Через год после «491» Ларс Гёрлинг создал свой первый и единственный фильм «Вдвоем с Гуннилой», историю молодой пары, которая на машине сбивает насмерть человека и уезжает прочь. Фильм показывает реакцию молодых людей на произошедшее событие. И, как писал Ян Эгд, картина «постепенно поднимается до крика боли и отчаяния». Для Гёрлинга эта картина,

очевидно, была собственной исповедью и исповедью его поколения. Он вел жизнь своих героев — наркотики, гоночные машины. И смерть в 1966 году. Смертью одного из подростков, выбросившегося из окна, кончается и фильм «491».

Он был создан двумя годами раньше, чем «Такая прекрасная жизнь» и «Поцелуи и объятия»,— в 1964 году. Но отразил не только другой аспект, но и новую стадию эволюции молодежной проблемы как в жизни, так и в искусстве. Индивидуалистический бунт «рассерженных молодых людей» против заскорузлости мещанского существования вел в разные стороны. В самой грубой схеме: одна часть этой молодежи пришла под знамена социального прогресса, борьбы за мир—это те студенты, молодые рабочие, которые борются против расовой сегрегации в США, против агрессии во Вьетнаме и системы образования во Франции; другая часть молодежи замкнулась в безысходном скептицизме, разрушительной ненависти. Ее судьбу наиболее полно отразило западное кино. От «Оглянись во гневе» до «В субботу вечером, в воскресенье утром» и «Такова спортивная жизнь» герой прошел существенную эволюцию. Его горячность сменяется яростью, благородный гнев — хамством, противопоставление себя буржуазному миропорядку — комплексом сверхчеловека вообще. Отсюда был уже один шаг к цинизму, холодной жестокости, даже садизму. Киноискусство запечатлело этот момент в фильме Беллоккио «Кулаки в кармане». Это страшный фильм, посвященный патологической семейке, где брат сожительствует с сестрой, спроваживает на тот свет мать, брата, а потом пытается убить и сестру. Но в то же время это произведение говорит о прорастании фашизма, культа насилия и жестокости в первичной ячейке семьи. Кулаки пока в кармане, но их могут вынуть в любую секунду, как только появится фюрер, который захочет развязать эти инстинкты, поставить на службу движению.

Шведская и иностранная критика не случайно сравнивает «491» и «Кулаки в кармане». Они близки не только по теме, но и по стилю. Здесь нет места лиризму и иронии Халлдоффа и Корнелла. Все резко, откровенно. Шёман исследует своих героев подробно, не упуская ничего, исследует, как частичку больного общества. Отсюда сцены страшные, отталкивающие своим натурализмом.

Одна из таких сцен была запрещена цензурой, возник скандал, раздутый печатью, о самом фильме почти не говорили, интерес вызывали лишь запрещенные места, сборы подскочили. Шёман, очевидно, сделал выводы из случившегося. С этих пор скандал сопутствует его фильмам и умело используется в коммерческих целях. И однако ленты Шёмана, конечно, не сводятся к спекуляции на сексе, коммерции, замешанной на скандале. Дело обстоит сложнее. Это доказывает и его последняя картина «Я любопытствую».

Да, эти картины ошарашивают степенью откровенности, бесстыдства в изображении того, что является самой интимной стороной человеческих отношений. Есть ли здесь бизнес на скандале, деловой расчет? Безусловно. Урок «491», повторяю, не пропал даром.

В оценке этих фильмов надо учитывать восприятие шведского зрителя, на которого они прежде всего рассчитаны. А это восприятие людей в стране, где порнографическая литература свободно продается и покупается, где на улицах для всеобщего обозрения выставлены такие фото и обложки журналов, которые даже в не слишком пуританской Франции продаются из-под полы и только в определенных

кварталах. Где известный актер, выступая в телевизионной программе «Для дома, для семьи», вдруг, обращаясь к детям, говорит: «Детки, не верьте, что вас приносит аист,— это глупые сказки, а я вам сейчас покажу, как это делается»,— и даже разыгрывает небольшую пантомиму на заданную тему. Поэтому, должно быть, в залах кинотеатров этот ко всему привыкший зритель более остро реагировал на политические эпизоды, чем на сексуальные.

Еще с фильма «491» Шёман объявил войну цензурным табу. Но уже тогда Йорн Доннер писал: «Борьба с ограничениями в сфере эротического не есть акт высшего мужества. Существуют «табу» на многие проблемы политического и социального порядка, «табу» окружают церковь, жизнь рабочих и чиновничества, но с этими «табу» никто не осмеливается сражаться». К этому можно добавить лишь то, что этих эротических «табу» в Швеции, пожалуй, и не осталось. И, может быть, в этом также драма общества. Ибо сексуальная вседозволенность не менее губительна для нации, чем средневековая дикость и современное ханжество.

На примере фильмов Шёмана, да и не только его, видно, как распад моральных норм «заражает» само искусство, определяет его материал и стиль выражения. В подробности натуралистических описаний пропадают мысль, тема, настроение. А тема эта есть. В трактовке любовных сцен, помимо спекулятивных задач, часть общей концепции личности, сформированной в шведском обществе. Но здесь уже надобно говорить о всей картине.

Шёман работал над ней полтора года. Отснял более ста тысяч метров материала. Одновременно снимались две картины: «Я любопытствую в голубом» и «Я любопытствую в желтом» (голубой и желтый — цвета национального шведского флага).

Автору этих заметок довелось увидеть только одну часть — «...в голубом»...

Шёман вел дневник фильма, в котором подробно раскрыл свой замысел и его изменение в процессе работы.

Режиссер задался целью вместе со своим лирическим героем — им стала актриса Лена Ньюман, дебютировавшая у Шёмана еще в «491»,— пройти по разным слоям шведского общества — от королевского дома до рядовой рабочей семьи, спрашивая о том, что волнует страну и отдельного человека. Социальная анкета, решенная методами киноправды, соединяется с игровой частью— историей самой Лены Ньюман. Героиня Ньюман находится в сложных взаимоотношениях с актрисой Леной Ньюман, которая тоже присутствует в фильме вместе с режиссером и съемочной группой как воплощение романтической иронии, веселого и разрушающего скепсиса.

Поначалу Лена была не более чем служебный персонаж, исправно выполняющий авторское задание. Шёман описывает момент, когда она превратилась в реальное лицо со своим отношением к проблемам картины. Участники группы прорвались на аэродром в момент возвращения шведских туристов из франкистской Испании, за ними гнались представители фирмы, боявшейся скандала. В этой накаленной обстановке Лена спрашивала туристов об их испанских впечатлениях. Ей говорили о красотах природы, о бое быков, о ценах на тряпки, но ни один турист не сказал о своем отношении к режиму Франко, ни один не вспомнил об испанской войне, и это заставило вспылить Лену Ньюман как актрису и как человека. Она начала спрашивать и спорить уже с личным пристрастием, она стала превращаться из персонифицированного приема в характер.

И в эту минуту, думается, стала выкристаллизовываться одна из главных тем

картины. Это фильм об общественной пассивности, о равнодушии шведского обывателя.

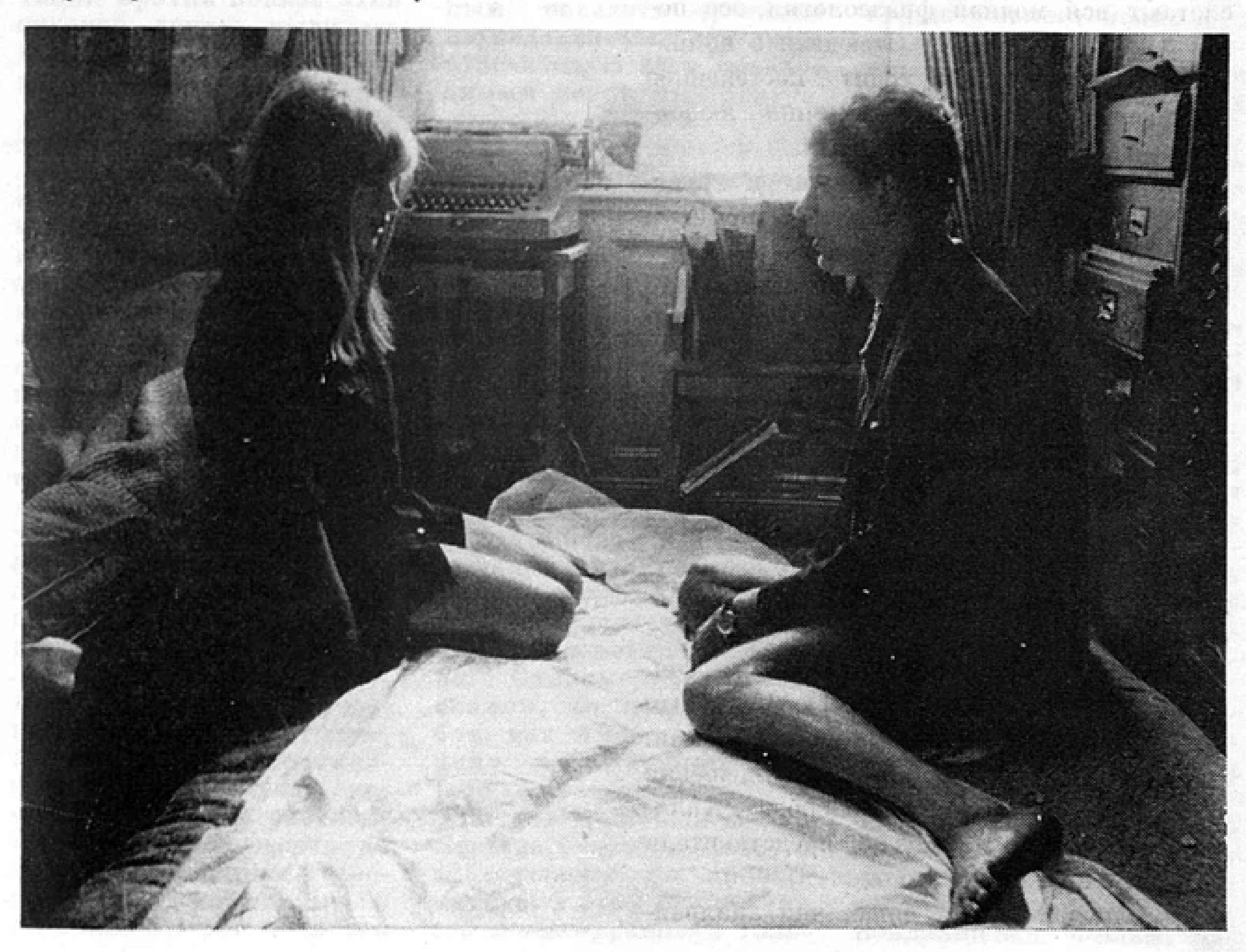
Лена упорно задает в здании шведских профсоюзов, где находятся неофициальные правители страны, один и тот же вопрос: есть ли в Швеции классовое общество после тридцати лет правления социал-демократии? И все только пожимают плечами, и все, уклоняясь от прямого ответа, отделываются общими местами.

Но как же равнодушие? Ведь все кипит общественными страстями: демонстрации у американского посольства, молодежь, спорящая о социальных проблемах, интервью с Мартином Лютером Кингом, его программа ненасильственного сопротивления, с восторгом подхваченная Леной.

Но сколько из этих молодых и немолодых людей действительно захвачены политическими проблемами, а сколько поддается моде, играет в активность, ищет некоей эмоциональной гимнастики?

В самой Лене автор пытается найти не количественные, но качественные оценки типа. Вот она сидит на полянке в позе индийских йогов — в знак солидарности с голодающими индусами Лена тоже решила голодать — одна щепотка риса

Кадр из фильма «Я любопытствую»



в день,— она бесконечно серьезна. А потом камера отодвигается и зритель видит на поляне всю съемочную группу — скачущую, паясничающую, развлекающуюся, кто как может, пока героиня занимается своей блажью, а режиссер снимает столь статичную сцену. Вот эта Лена собирает, тщательно сортирует свои социологические анкеты, а потом в финале после неудачного романа яростно крушит все ящики с записями.

Игра в сострадание, игра в науку, игра в социализм, в прогресс — все это лишь рябь на поверхности ее личности. А что же в глубине? А внутри агрессивность, стремление к самоутверждению, полная отдача инстинктам, когда, как шелуха, слетают вся модная фразеология, все политические увлечения. Отсюда и в композиции фильма происходит постепенное вытеснение политической линии любовными, сексуальными мотивами.

Шёман, как видим, приходит к грустным выводам. Можно спорить с Шёманом об удельном весе изображенного им типа. Но нельзя отрицать, что он беспощадно открывает этот тип и тенденции, возникшие в определенных социальных условиях.

«Живу, как свинья в полированном доме» — это название американской пьесы, с успехом идущей в Стокгольме, быть может, точнее всего выражает нравственную коллизию шведского обывателя в его государстве мнимого «всеобщего благосостояния».

Обо всем этом с присущим ему эпатажем, часто дешевой скандальностью и точным учетом вкусов обывателя говорит Шёман. Об этом без сенсационности и дешевки резко и серьезно говорят Видерберг, Халлдофф, Корнелл и другие представители молодого шведского кино.

Да, оно фиксирует чаще, чем анализирует, да, его художники так же не видят позитивных социальных решений, как и их герои. Да и сам выбор именно этих героев среди современной молодежи, все более охватываемой массовым политическим брожением,— тоже, конечно, не случаен.

Таким образом, критика в этих фильмах зачастую сама несет в себе бациллы тех болезней, с которыми она борется. Она столь откровенна в разоблачении бездуховности и безнравственности, что эмоциональное влияние этого разоблачения оказывается иногда весьма двусмысленным. И все же при всех «но» — это критика, под знаком которой развивается сегодня молодое шведское кино.

Отовсюду

Австрия

В Вене перед входом в кинотеатр, в котором демонстрировался американский фильм «Зеленые береты», вызвавший возмущение во всем мире, произошла бурная демонстрация протеста. Студенты установили на улице щиты с плакатами и фотографиями на тему «Америка протестует против войны во Вьетнаме». Демонстранты требовали снять позорный фильм с экрана. Манифестация против показа этой гнусной ленты, вылилась в митинг за прекращение войны во Вьетнаме.

Англия

Читатели зарубежных кинематографических изданий, в частности английского журнала «Филмз энд филминг», привыкли уже, видимо, к жалобам на то, что показываемые по телевидению фильмы преподносятся зрителям в изуродованном виде: в угоду коммерческим соображениям их сокращают, режут по живому, дабы уложить в прокрустово ложе девяноста минут или другого, каждый раз точно установленного периода времени.

Прокруст, как известно, пользовался, наряду с вышеупомянутым методом, также и методом противоположным: в случае необходимости он растягивал тела своих жертв до необходимой длины. Телевизионные компании, в отличие от легендарного героя, ко второму методу пока не прибегали.

Ныне, однако, как сообщает «Филмз энд филминг», в Соединенных Штатах начинает находить применение и второй метод. Руководители «Нэшнл бродкастинг компани», закупая какой-либо уже демонстрировавшийся в кинотеатрах английский фильм для показа его по американскому телевидению, требуют в случае необходимости доснять то или иное количество минут, не хватающих до установленного срока. Спешно присоединяется добавочная сюжетная линия, наспех накручиваются и подклеиваются недостающие десятки или сотни метров, и только после этого телепрокрусты из Эн Би Си считают возможным показать зрителям изуродованную, но зато отвечающую всем необходимым кондициям ленту.

●

«Bed-sitting room» — это словосочетание в странах английского языка обозначает комнату, которая служит одновременно и гостиной и спальней. Именно так будет называться новый фильм режиссера Ричарда Лестера, заглавную роль в котором исполняет выдающийся английский актер Ральф Ричардсон.

Как и большинство предыдущих фильмов Лестера, «Гостиная-спальня» будет представлять собой фарс с элементами абсурда. Однако в отличие, скажем, от таких его работ, как «Вечер трудного дня» и «На помощь!» (обе с участием группы «Биттлз»), новый фильм Лестера будет серьезнее и значительнее по проблематике, в этом отношении его можно сравнить только с одной из последних работ режиссера — антивоенным фарсом «Как я выиграл войну».

«Гостиная-спальня» — фильм также антивоенный, но если в картине «Как я выиграл войну» Лестер обращал свой взор в прошлое, то здесь он заглядывает в будущее — в т о в о з м о ж н о е будущее, которое ждет Англию, если в результате случайности, ошибки или преступления будет взорвана водородная бомба.

Одна из «метафор» фильма Лестера и связана с его названием. Возможным последствием ядерного взрыва могут быть, как известно, непредвиденные мутации живых организмов, и вот зрители увидят, как лорд Фортнем (Ральф Ричардсон) превращается постепенно в ... гостиную-спальню. Покрываются полосатыми обоями руки, туловище превращается в кирпичи, и вскоре уже по комнате, то есть по лорду Фортнему, расхаживают люди, с недоумением прислушиваясь к непонятно откуда доносящемуся голосу — единственному, что осталось человеческого от лорда. Семнадцатимесячная беременность героини Риты Ташинхем — также одно из последствий взрыва; что же касается до имени одного из персонажей — Би Би Си, то людей на Британских островах осталось так мало, что каждому поручено воплощать собою какой-либо общественный институт.

Сценарий «Гостиной-спальни» написан на основе одноименной пьесы Джона Антробуса и Спайка Миллигана, показанной впервые в Лондоне пять лет назад и с тех пор неоднократно с успехом возобновлявшейся. Фильм, од-

нако, по словам Лестера, будет во многом отличаться от пьесы; в нем будет, в частности, «гораздо больше грусти и меньше экстравагантности. В одном из эпизодов зритель увидит терзаемых муками голода людей, одиноко сидящих в пустынном поле и пытающихся есть траву. Зрелище грустное, а на спектакле я грусти не чувствовал. И в то же время надеюсь, что фильм будет не менее смешным, чем его первоисточник. Но чем больше будет в нем неправдоподобного, чем причудливее будут его зрительные образы, с тем большей серьезностью и сосредоточенностью должны мы, мне кажется, следить за тем, чтобы не скатиться к легковесным гэгам».

Болгария

Творческие планы болгарского телевидения стали темой обширной статьи Кирила Василева в еженедельнике «Народна култура», и планы эти представляются тем более напряженными, что год 1969-й — это год юбилейный, год, когда народное государство будет отмечать четверть века своего существования. Поэтому в ближайшем будущем «почти все телевизионное время будет посвящено юбилею». Наиболее трудоемким и наиболее ответственным пунктом этих планов станет, по-видимому, первый болгарский многосерийный художественный фильм «На каждом километре»; он будет включать в себя четырнадцать почти самостоятельных картин, отображающих героическую борьбу болгарского народа, его партии. Это масштабное произведение не будет делом рук одного человека — над «многотомным» — по выражению автора статьи — сценарием работают виднейшие и опытнейшие болгарские кинодраматурги — Павел Вежинов, Георги Марков, Свобода Бычварова, Евгени Константинов, Константин Кюлюмов; режиссерское кресло поочередно будут занимать два художника — Неделчо Чернев и Любомир Шарланджиев. Несколько серий уже готово, но целиком фильм пойдет в эфир во время юбилейных торжеств.

Документалисты не намерены отставать от своих коллег и создают свой эквивалент подобного многосерийного произведения. Документальный вариант носит название «Болгария», будет состоять из восьми фильмов и расскажет «о героическом прошлом и социалистическом настоящем родины. Сценаристов и режиссеров этих документальных серий множество. В настоящее время несколько групп ведут съемки в различных уголках страны».

Этим круг телевизионных исторических передач не ограничивается, планы включают в себя цикл телефильмов «Ветераны рассказывают», которым «болгарское телевидение ставит перед собой задачу заснять на кинопленку значительное число ветеранов борьбы» за социализм; в программе «Незабываемые» «зрители увидят волнующее документальное повествование — киноочерки о погибших молодых героях»; созданные на протяжении многих лет новеллы болгарских писателей послужат литературной основой для цикла коротких телеспектаклей под общим названием «Рассказы о свободе». В период, гораздо более далекий, чем предыдущие произведения, перенесет зрителя десятисерийный фильм по сценарию Стефана Дичева о национальном герое Болгарии Василе Левском; работа над картиной началась в первые месяцы 1969 года.

Важной внутренней темой ряда телевизионных передач станет и тема многовековой дружбы болгар с народами Советского Союза; ею проникнуты и сами принципы создания этих программ, ибо мастера болгарского телевидения снимают документальные картины «Физики Дубны», «Одесса — Варна», «Московские встречи» в творческом содружестве с советскими коллегами. Своеобразной демонстрацией дружбы будет и совместно готовящаяся телевизионная встреча коллективов двух заводов—московского и софийского.

Юбилей болгарского социалистического государства тесно связан и с приближающимся столетием со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Поэтому болгарское телевидение «в ряде телевизионных фильмов и передач расскажет о Ленине и его бессмертном деле. В сотрудничестве с советским писателем Михаилом Шатровым болгарские режиссеры готовят два телевизионных спектакля, посвященных Ленину».

Испания

Режиссер Карлос Саура готовит к постановке фильм «Мачеха». Главные роли будут исполнять дочь Чаплина — Джеральдина и Рафаэль Аскона, которые также участвовали в работе над сценарием.

Хуан Антонио Бардем дал интервью испанскому журналу «Фотограмас». Постановщик «Главной улицы» с горечью заявил, что каждый его фильм, неизменно представляющий собой «новое искание», хотя и имеет успех у критики, не вызывает интереса у зрителей. Режиссер выразил мнение, что испанская культура, начиная с XVIII века, остается малоизвестной за границей и—что гораздо хуже — никого не интересует. «Поэтому я стал более трезво подходить к делу, — сказал он, — и именно этим объясняется, почему я снимаю сейчас такой фильм, как «Последний день войны». Если бы я мог, то никогда бы его не ставил. Действие происходит в Австрии в 1945 году; мне доставляет удовольствие хотя бы то, что в последних сценах фильма я отправляю на тот свет нескольких нацистов». «Я пришел к выводу: все то, что я могу рассказать о моей стране (читай — то, что дозволено рассказать испанским кинематографистам), —пессимистически заканчивает режиссер, — не вызывает интереса за границей. Поэтому мне кажется — перед испанским кино закрыты все пути».

Италия

«Развлечение в цифрах, или Как отдыхают итальянцы» — под таким заголовком газета «Паэзе сера» сообщает данные за 1967 год о положении кино и телевидения в Италии. Общий вывод: телевидение продолжает последовательно набирать силу, тогда как кино все больше хиреет. Число абонентов телесети достигло 7,5 миллионов, что составляет половину итальянских семей. Распространение телевидения происходит почти равномерно по всей территории страны. Что касается жанров телепередач, то наибольшим успехом пользуются показываемые по телевизору обычные художественные фильмы, которые собирают до 14 миллионов телезрителей. В известной мере также и это объясняет упадок кино. Число фильмов, вышедших на экран в 1967 году — итальянских и иностранных, — даже несколько возросло: 508 против 466 в 1966 году. В прокате было 1733 итальянских фильма, 1127 — совместного производства и 2987 — американских. Однако интерес зрителей к кино явно падает: в январе 1968 года в Италии было 9874 кинотеатра (из которых функционирующих весь месяц только 1974), тогда как в 1965 и 1966 годах их количество достигало десяти с половиной тысяч. На сокращение числа кинотеатров повлияло отчасти распространение киноклубов и других культурных учреждений. Посещаемость по всей территории Италии более или менее одинаковая: итальянцы ходят в кино в среднем 9—11 раз в году. Количество проданных билетов постоянно падает — по сравнению с 1966 годом оно сократилось приблизительно на 10 процентов, причем эта тенденция заметнее в городах с большим населением.

Режиссер Риккардо Тортора начал съемки кинобиографии Ренато Гуттузо. Это будет цветной фильм среднего метража, создаваемый в сотрудничестве с Луизой Местербюрри и при консультации искусствоведа Энрико Криспольти. Оператор — Ганс Виссер. Съемки ведутся на Сицилии и в Велате, создатели ленты запечатлевают те пейзажи и тех людей, среди которых прошли детство и юность художника — с его рождения и до того момента, как он начал рисовать; затем работа над кинопортретом Гуттузо будет продолжена в доме художника на озере Варезе и на нынешней выставке его работ в Риме.

Федерико Феллини, который всегда ревниво держал в секрете методы своей работы, согласился раскрыть их перед объективом съемочного аппарата американского документалиста и журналиста Гидеона Бахмана. Режиссер станет героем фильма среднего метража под рабочим названием «Феллини». Бахман воссоздаст на экране детство и юность Феллини, использовав семейный фотоальбом, предоставленный в его распоряжение матерью Феллини. В фильме будет показана работа режиссера на съемочной площадке — процесс съемок его нового фильма «Сатирикон». Это будет второй фильм о Феллини: уже имеется телефильм под названием «$1^1/_2$ часа с создателем «$8^1/_2$».

Между тем с полемическими высказываниями в адрес Феллини выступил Уго Тоньяцци, которого режиссер приглашал играть главную роль в своем так и не состоявшемся фильме «Приключения (или «Путешествие») Дж. Масторны», а затем анонсировал в качестве исполнителя роли Три-

мальхиона в «Сатириконе». Тоньяцци, однако, исполняет роль Тримальхиона в другом «Сатириконе» — том фильме, который снимает параллельно с Феллини молодой режиссер Джан Луиджи Полидоро.

На пресс-конференции в Риме Тоньяцци заявил: «Феллини назвал мое имя, не спросив предварительно моего согласия, так он мог назвать любого актера. У него привычка создавать впечатление, что все силы мирового кино неизменно будут участвовать в каждом его новом фильме. На самом деле это не так. Во всяком случае, даже если бы он меня пригласил официально, я никогда бы не согласился из принципа... Впрочем, я не верю, что Феллини вообще когда-нибудь поставит этот фильм... Прежде чем осуществить свой проект, Феллини обычно тянет по нескольку лет и заставляет множество людей терять драгоценное время...»

●

Итальянское телевидение готовит цикл передач, посвященных творчеству известного актера старшего поколения Амедео Надзари — будет показано 7—8 фильмов с его участием. В связи с этим газета «Паэзе сера» помещает большое интервью с Надзари, в котором он выступает против аморальности десятков ныне снимающихся в Италии фильмов, против коммерциализации кино. Надзари рассказывает, что ему часто после прочтения сценария приходится отказываться от предлагаемых ролей, настолько они пошлы и непристойны. «Разве я могу поступать иначе? — говорит актер.— Например, мне недавно дали прочесть один сценарий: я должен играть отца, который для того, чтобы отдалить от сына женщину сомнительного поведения, сам ее соблазняет... Разве это терпимо? Я отказался... Режиссер Грегоретти предложил мне роль полковника, успешно выступающего на скачках, но страдающего ни больше ни меньше как острым уретритом. Неужели надо было выдумывать такую неэстетическую болезнь? Я возражал: нельзя ли заменить ее хотя бы грыжей? Нет. Пришлось отказаться... Не забывайте, что когда-то я считался идолом итальянских зрительниц»,— с горечью шутит Надзари.

Далее актер сказал, что он также отказывается сниматься в доморощенных итальянских вестернах: «Я не могу примириться с жестокостью ради жестокости. Мне приходилось играть бандитов, но это были фильмы, где торжествовала справедливость... Что это теперь за вестерны с раздеваниями, в которых стреляют, просто чтобы стрелять? Конечно, актер должен делать все. Но когда затронуты мои моральные чувства, я не согласен... И не говорите мне о падении кассовых сборов. Как же может быть иначе? Кто теперь может ходить в кино, особенно с детьми? На что нужна эта оргия сексуальных фильмов?.. Я думаю о рабочем, о служащем, который идет в кино в субботу или воскресенье, чтобы развлечься, и просто не знает, что же ему смотреть». В конце интервью Надзари говорит о пагубной тенденции недооценивать значение актера в фильме: «Зачем отказываться от актера как основы фильма? Сегодня режиссеры любят выступать в качестве единственных авторов кинопроизведения, но невозможно обойтись без известных актеров... Достаточно привести в пример фильмы Клера или Креймера... А разве Казан, Форд, Бергман не ставят актера на первый план?..» В заключение Надзари выразил мнение, что ныне в Италии актеру большее удовлетворение приносит работа на драматической сцене.

Колумбия

В прибрежном городе Картахене идут съемки давно уже объявленного итальянского фильма «Куэмада» («Сожженный остров»), который ставит режиссер Джилло Понтекорво. Это будет постановочный приключенческий фильм об освободительной борьбе против европейских колонизаторов в первой половине прошлого века. В центре фильма, как рассказывает режиссер, — восстание негров на острове в Карибском море и борьба за господство между испанскими и английскими колонизаторами. Понтекорво выбрал для съемок Картахену, так как «это город, который остался в целости и сохранности таким, каким был сто лет назад». Впоследствии съемочная группа переместится на один из островов Карибского моря. Снимает фильм — в цвете — оператор Армандо Наннуцци.

Этот антиколониалистский фильм многими мотивами перекликается с актуальными проблемами сегодняшней Латинской Америки. Одну из центральных ролей в нем играет американский актер Марлон Брандо. Он во-

плотит на экране английского агента Уолкера, который помогает неграм организовать восстание против испанцев с тем, чтобы плодами победы смогли воспользоваться английские колонизаторы (как известно, Брандо — активный участник движения за гражданские права, против расовой дискриминации, и ныне соглашается сниматься лишь в фильмах, направленность которых соответствует его убеждениям и служит делу, за которое он борется. После «Куэмады» он дал согласие играть в английском фильме «Мятеж», посвященном борьбе ирландских патриотов, который ставит режиссер Дэвид Лин).

На роль метиса, главы восставших, режиссер долго не мог подобрать актера, пока его выбор, наконец, не остановился на популярном итальянском актере Ренато Сальватори.

Ливан

Заканчивая работу над картиной «Мы все федайины», снимая ее последний эпизод, трагически погиб режиссер Гари Гарабедян. Во время пожара в ночном кабачке, где снималась сцена,— пожара, вызванного бутафорской бомбой, необходимой по ходу действия, вместе с режиссером сгорели также несколько технических работников и актеров.

Стоящим в заглавии словом «федайин» в арабском мире называют членов палестинских организаций сопротивления; фраза, использованная в качестве названия картины, является лозунгом, широко распространенным на оккупированных израильскими войсками территориях.

ОАР

В последнее время египетское кино проявляет глубокий интерес к творчеству Тевфика аль Хакима. По крайней мере три произведения этого виднейшего представителя арабской литературы почти одновременно переносятся на экран.

Фильм по роману «Дневник генерального прокурора» ставит режиссер Тевфик Салех, стремясь чтобы внешний драматизм сюжетного действия (фабула основана на расследовании одного убийства в селении Верхнего Египта) не перекрыл существеннейший компонент произведения Хакима — красочно и реалистически написанный портрет провинциального египетского общества 20-х годов с его безысходной скукой, мелочными сварами между чиновниками различных ведомств, с равнодушием и инертностью этих «отцов народа».

Действие второго экранизируемого романа — «Возвращение души», камерного и лирического в своей основной сюжетной линии, развертывается еще раньше — в 1919 году, в период изгнания Саад-паши, на фоне массовых народных демонстраций, первых в истории Египта. Картину снимает опытнейший режиссер Салах Абу Сейф; в связи с широко ведущимися поисками «новых лиц» большинство ролей в фильме будут играть люди, избранные путем голосования читателями кинематографического журнала «Кавакеб».

Основой для третьей картины послужила театральная комедия «Мирные часы», завоевавшая популярность у публики.

Польша

Мы уже сообщали (см. «Искусство кино» № 8 за 1968 год), что Анджей Вайда, закончивший недавно работу над фильмом «Все на продажу», готовится к съемкам картины «Прекрасные улыбки дня» — экранизации одного из рассказов видного польского писателя Казимежа Брандыса. Однако, судя по информации, помещенной в бюллетене «Фильмовы сервис прасовы», съемки этого фильма (работа над которым еще не вышла из стадии подготовительного периода) перенесены на более поздние сроки, а Вайда тем временем приступил уже к съемкам фильма «Охота на мух» по сценарию Януша Гловацкого — бытовой сатирической комедии о непрактичном мужчине и предприимчивой девушке, которая всяческими способами хочет сделать его знаменитостью.

●

Сценарий фильма «Одиночество вдвоем», поставленного режиссером Станиславом Ружевичем, написан его братом — известным поэтом и драматургом Тадеушем Ружевичем. Это не первый случай их творческого сотрудничества — оно началось еще двенадцать лет назад, и за этот период имена обоих братьев часто появлялись вместе во вступительных титрах польских фильмов («Место на земле», «Голос с того света» «Свидетельство о рождении» и другие).

В основе сценария нового фильма братьев Ружевичей— новелла, написанная еще до войны одним из видных литературных критиков тех лет Каролем

Людвиком Кониньским, но опубликованная впервые только недавно. Новелла Кониньского претерпела, однако, в сценарии значительные изменения: время действия, в частности, перенесено из первых лет нашего века в тридцатые годы, что дало возможность авторам фильма ввести в него дополнительную тематическую линию, связанную с той угрозой, которую представлял в то время для мира германский фашизм.

Тема эта, впрочем, не является в фильме главенствующей: по жанру «Одиночество вдвоем» представляет собою камерную психологическую драму, в центре которой семья священника, живущая в одном из небольших городков на юге Польши. В семье царят мир и покой, однако священник ощущает какую-то смутную тревогу — у него нет уверенности в прочности и незыблемости его нынешнего, такого, казалось бы, безмятежного существования. Предчувствия его оправдываются: трагическая гибель сына кладет конец довольству и счастью, царившим в семье священника. Жена, перенесшая тяжелую психическую травму, становится все более и более чужим ему человеком; священника начинают терзать неведомые ему дотоле муки ревности: в доме их поселился учитель музыки, дающий уроки дочери, и священник подозревает жену в измене. Учитель музыки — немец, родившийся в Польше, но воспитывавшийся в Германии; он убежденный приверженец Гитлера, и священник ведет с ним долгие страстные споры на политические темы. Атмосфера в доме становится все тягостней; священник чувствует, что утрачивает веру во все то, во что незыблемо и свято верил до сих пор. Воспитанный в духе христианских заповедей «возлюби ближнего своего...» и т. п., он не в силах сдержать ненависть к постояльцу, выгоняет его. Через некоторое время, однако, уходит из дому и жена священника. Он остается один — в пустом доме слышны только гаммы, разыгрываемые на фортепьяно его маленькой дочерью...

Отвечая на вопрос, что привлекло его в новелле Кониньского, режиссер в интервью, помещенном в журнале «Фильм», сказал: «Одиночество — это тема, касающаяся всех нас... Бывает, что мы одиноки, даже когда находимся среди близких, любящих нас людей».

Главные роли в фильме братьев Ружевичей сыграли супруги Мечислав Фойт и Барбара Хоравянка, в роли учителя музыки — Игнацы Гоголевский.

●

Марек Пивовский — один из представителей так называемого «третьего польского кино». Так польская кинокритика окрестила группу молодых режиссеров, дебютировавших в течение последних полутора-двух лет; имеется в виду, что «первое» польское кино — это мастера, создававшие кинематографию народной Польши: Ванда Якубовска и другие ветераны, а «второе» кино Польши — это поколение Вайды, начавшее самостоятельную творческую жизнь в киноискусстве в середине 50-х годов.

Все эти определения, разумеется, чисто условны, так же как условен был в свое время термин «польская школа», охотно применявшийся многими по отношению к фильмам Мунка, Вайды, Хаса, Кавалеровича и других мастеров среднего поколения польской кинорежиссуры. Несомненно, однако, что кинематографические дебюты Пивовского и некоторых его сверстников отмечены свежестью, поисками новых выразительных средств. Зрителями и критикой была, в частности, высоко оценена первая работа Пивовского — документальная лента «Пожар, пожар, наконец-то что-то происходит!», полная тонких наблюдений над жизнью маленького провинциального городка. Фильм этот был удостоен также и нескольких международных наград.

Журнал «Камера» опубликовал беседу своего корреспондента с молодым режиссером, в которой тот коснулся методики своей работы. Пивовский — сторонник «инсценировок», он применял их, в частности, и при создании фильма «Пожар, пожар...» и в новой своей работе — фильме «Успех». Однако «инсценировки» для Пивовского это способ наиболее правдивого и выразительного, с кинематографической точки зрения, воссоздания подлинной действительности. Режиссер вспоминает, например, как в одной из своих учебных работ он «инсценировал» повседневное времяпрепровождение завсегдатаев лодзинских пивнушек. «Вместе с двумя переодетыми в милицейскую форму друзьями по школе мы посетили разнообразнейшие злачные места Лодзи. Наши «актеры» были убеждены, что

—милиционеры забирают их в отделение. Разочарование их было тем более приятным, когда они убедились, что находятся не в отделении, а в очередном веселом местечке — специально оборудованном для съемок фильма гимнастическом зале. Чувствовали они себя там превосходно. На роли официантов мы пригласили работников лодзинских ресторанов. Таким образом, все было, «как в жизни». Достаточно было инсценировать необходимую мне ситуацию и подсматривать».

«Инсценировать ситуацию и подсматривать» — применение этого метода, замечает интервьюер, и ведет к своеобразной «фабуляризации» документальных по своей сути лент Пивовского. В этом нет, разумеется, никакого открытия — Пивовский и сам называет мастеров, применявших в своей работе сходную методику, в частности Казимежа Карабаша с его известным фильмом «Год Франека В.»

Естественно, что, работая «на стыке» документального и игрового кино, Пивовский намерен снимать в дальнейшем и полнометражные художественные ленты. Одной из его ближайших работ будет, в частности, игровой фильм «Рейс», сценарий которого, основанный на замысле самого Пивовского, написан им совместно с журналистом Янушем Гловацким, актером Ежи Карашкевичем и оператором Анджеем Барщиньским. Действие фильма будет происходить на совершающем рейс по Висле экскурсионном пароходе. «Использовать документальную технику для создания чего-то своего, личного, выражающего собственные мысли и наблюдения» — так определяет режиссер методику, которую он намерен положить в основу своего первого полнометражного игрового фильма.

●

Мастера научно-популярного кино Польши создали уже немало фильмов, посвященных жизни и творчеству выдающихся представителей современной польской национальной культуры. Среди новых работ этого цикла — кинематографический портрет одного из самых выдающихся польских писателей Ярослава Ивашкевича, а также фильм о молодом, но завоевавшем уже широкую известность композиторе Кшиштофе Пендерецком.

Фильм об Ивашкевиче поставлен Станиславом Грабовским по сценарию, написанному им совместно с Рышардом Матушевским. Рассказывая о жизни и творчестве писателя, авторы картины используют архивные материалы (в том числе и предоставленные Госфильмофондом СССР), а также фрагменты фильмов, снятых по произведениям Ивашкевича: «Дом на пустыре» Яна Рыбковского и «Мать Иоанна от ангелов» Ежи Кавалеровича.

Фильм «Кшиштоф Пендерецкий» был снят для телевизионного экрана, однако впоследствии, ввиду его высоких художественных достоинств, было решено выпустить его также и на экраны кинотеатров.

Пресса отмечает, что режиссеру Кшиштофу Занусси в полной мере удалось передать в фильме неповторимую творческую индивидуальность Пендерецкого.

США

Недавнее внимание газет к Голливуду было привлечено отнюдь не по случаю появления какого-нибудь нового, действительно значительного фильма, а в связи с очередным случаем голливудской «черной хроники». В Голливуде снимаются десятки детективных фильмов, не меньше детективных историй происходит там в жизни. Перед нами фоторепортаж из итальянской газеты «Паэзе сера». Как в полицейском фильме, вокруг трупа жертвы хлопочут сыщики и фотографы, арестованы двое братьев из Чикаго, в которых подозревают убийц, но все темно и непонятно, как и полагается в еще незакончившемся детективе.

Убитый — пожилой актер, который вел очень широкий образ жизни, — редкие появления в телефильмах-вестернах могли оправдать лишь ничтожную часть его расходов, все остальное с лихвой покрывал какой-то подозрительный бизнес, которым он занимался. Имя последней жертвы Голливуда — Рамон Новарро. Ныне оно мало что говорит. А в золотые времена Голливуда, 20-е годы, оно соперничало в славе с именами Рудольфа Валентино и Антонио Морено — двух других южных красавцев, создавших на экране образ неотразимого «латинского любовника». Мексиканец по рождению, испанец по крови, Новарро покорял сердца женской половины зрительных залов Америки и Европы в таких фильмах, как «Бен Гур» (1926 год) и «Мата Хари» (1931), в котором он был партнером Греты Гарбо.

В 1935 году, когда Новарро увидел, что популярность его идет на убыль, у него хватило ума понять, что одного хорошего телосложения и усиков для долгой славы недостаточно, и он почти отошел от кино, лишь изредка снимаясь теперь уже в характерных ролях.

Новарро — сообщают газеты — нашли с проломленной головой в его роскошной вилле, в луже крови, среди невообразимого беспорядка. Полиция предпочитает версию убийства с целью ограбления — о мертвых не принято говорить плохо, и это звучит более пристойно, нежели разные догадки газетчиков. Жалкий конец еще одного голливудского идола, еще одного из тех, из кого пытались сделать символ любви и секса...

Смерть Рамона Новарро заставила авторов статей вспомнить о других жертвах Голливуда. Новарро — лишь последнее имя в длинном мартирологе. История Голливуда — история физического и нравственного разрушения тех, кто годами создавал его славу. Это история преступлений, самоубийств, скандалов и пороков. Легенда о счастливой «столице кино» начала развеиваться уже в период самого ее расцвета.

...Двадцатилетняя Олив Томас, популярная исполнительница ролей наивных, беззаботных девушек, боясь упустить завоеванный успех, работает, как безумная. Осенью 1920 года ее посылают отдохнуть в Париж. Там ее находят отравленной в отеле. Самоубийство или убийство, совершенное ее мужем — наркоманом? Потом выясняется, что и сама Олив была наркоманкой...

Вскоре новый скандал — кумир публики добряк и силач Фатти (Роско Арбэкль) обвиняется в садизме. После смерти одной танцовщицы Фатти пришлось бежать из Голливуда, потом долго скрываться под чужим именем, пока он не умер в нищете.

Не меньше шума наделали смерть Уоллеса Рида в результате злоупотребления наркотиками и алкоголем или убийство из-за ревности Уильяма Тэйлора в его сказочно богатой вилле.

Сенсационные преступления следовали одно за другим. При таинственных обстоятельствах, видимо, «по ошибке», на борту яхты был убит знаменитый режиссер Томас Инс. По официальной версии, он умер от несварения желудка. Барбара Ля Марр, «чересчур красивая женщина», умерла двадцати шести лет от отравления наркотиками.

За волной самоубийств зрительниц после смерти их идола Рудольфа Валентино последовала волна самоубийств актеров немого кино, не нашедших работы после прихода звука.

В Голливуде гибнут не только актеры, но и продюсеры, пресс-агенты, статистки. В 1935 году — новое громкое дело: Тельма Тодд, игравшая во многих комедийных фильмах, найдена изнасилованной и убитой в своей машине. В полицейском протоколе записано: «Смерть в результате удушья из-за отравления».

Во время второй мировой войны моральная атмосфера в Голливуде несколько оздоровилась. Но в первые же послевоенные годы преступления, самоубийства, скандалы возобновились. Газеты вспоминают смерть Стомпанато — любовника Ланы Тернер, убитого ее дочерью, попытки самоубийства Сьюзен Хейуорд, Дианы Барримор, Джуди Гарланд, Монтгомери Клифта и, наконец, трагическую гибель покончившей с собой «божественной» Мерилин Монро, пожалуй, впервые заставившую многих в самом Голливуде всерьез задуматься над своей судьбой... Добавим к этому печальному списку имена Джеймса Дина и Джейн Мэнсфилд, погибших при помощи такого современного средства самоуничтожения, как автомобиль... Рамон Новарро — пока последнее звено в этой длинной трагической цепи. Кто следующий? — с мрачным цинизмом спрашивают падкие на сенсации репортеры.

●

Будет ли завершена работа над фильмом «Признания Ната Тернера»? Дать какой-либо точный ответ на этот вопрос кинообозреватели американской прессы пока не решаются, хотя одноименный роман Уильяма Стайрона, на основе которого написан сценарий, не только почти единодушно признан одним из самых значительных произведений прогрессивной литературы США последних лет (книга вышла в свет в 1967 году), но и долгое время числился на книжном рынке бестселлером № 1. Постановщик фильма Норман Джюисон своими последними работами («Русские идут, русские идут», «В душной южной ночи») также завоевал себе репутацию одного из наиболее талантливых и многообещающих молодых режиссеров Голливуда. Таким образом, налицо, казалось бы, все

условия для создания фильма, обещающего не только быть интересным произведением киноискусства, но и принести барыш продюсерам.

Загвоздка, однако, в том, что против создания фильма активно выступают некоторые деятели негритянского движения. И хотя Джюисон и его продюсеры решительнейшим образом отмежевываются от обвинений в том, что их фильм прозвучит, как «антинегритянский» (Джюисон, в частности, заявил, что ему, автору антирасистского фильма «В душной южной ночи», предъявлять подобное обвинение нелепо), им, естественно, в обстановке все большего размаха, который приобретает движение за равные гражданские права, отнюдь не улыбается перспектива прослыть ретроградами.

Каковы же аргументы противников будущей картины? Прежде чем ответить на этот вопрос, следует напомнить, что Нат Тернер, герой романа Стайрона, известен как предводитель одного из первых в истории США негритянских восстаний. При всем том, что он показан в книге как человек высокого духовного благородства, при том, что само восстание (оно происходило в начале 30-х годов прошлого века) изображено, как неизбежное следствие тех отчаянных условий, в которых находились негры-рабы, при всей, наконец, нескрываемой симпатии, с которой автор относится и к самим восставшим и к делу, за которое они сражаются, — при всем этом ни Тернер, ни рядовые повстанцы вовсе не представлены в романе этакими ангелоподобными существами, героями без страха и упрека. Закоренелая и глубоко оправданная ненависть к угнетателям рождает у восставших яростную жажду мести, что приводит порой к излишней жестокости.

Противники картины как раз и полагают, что, будучи перенесены на экран, соответствующие эпизоды романа Стайрона, пусть даже вопреки субъективным намерениям создателей фильма, могут породить неверное представление о событиях, происходивших почти полтора века назад. Более того — могут сыграть на руку тем, кто и нынешнюю борьбу негритянского народа за свои гражданские права склонен считать всего лишь проявлением слепой расовой ненависти, усматривая в этой борьбе прежде всего отдельные экстремистские вспышки и не замечая ее глубоко справедливой сути.

Франция

В интерпретации журнала «Синема-68» новый фильм Франсуа Трюффо «Украденные поцелуи» близок к распространенному в XIX веке «роману воспитания», роману становления личности. Да и сам герой этого романа — юноша, послуживший в армии, пытающий счастья в различных занятиях и ремеслах: сначала — консьерж, затем частный детектив и, наконец, мастер по ремонту телевизоров — это «живой анахронизм, сын XIX века». Основные роли исполняют Дельфина Сейриг, «совершенная женщина, над которой не властно время», Мишель Лонсдейл, «человек, который никем не любим», и Жан-Пьер Лео, «двойник режиссера».

●

Редакционная статья в ноябрьском номере журнала «Синема-68» посвящена последствиям майско-июньских событий и вызванным ими переменам в структуре французского кинематографа.

Наименее заметны они в организационных принципах Каннского фестиваля, где реформы свелись к идее создания «международного консультативного комитета из представителей стран-участниц». Не без горечи замечается в статье, что «чисто формальный совет аргентинца, финна или, например, индуса мало в чем посодействует введению необходимых новшеств».

Зато положение в других областях кинематографической жизни внушает автору статьи оптимизм. Движение «Генеральных штатов кино» распалось на три чрезвычайно активные группы, стремящиеся по-новому организовать производство, ввести новые принципы сотрудничества и имеющие на своем счету определенные достижения. Прежде всего, это «Общество постановщиков», включающее около ста восьмидесяти членов, наиболее видные из них — Робер Брессон (председатель), Робер Энрико, Габриэль Альбикокко, Луи Маль, Клод Лелуш, Рене Аллио. Общество обратилось с рядом предложений в государственную инстанцию — Киноцентр и получило удовлетворительные ответы по некоторым вопросам, но о реализации большинства обещаний говорить пока рано.

Вторая группа приняла название «Постоянного комитета Генеральных штатов». Членами «Комите-

та» стали Годар, Шаброль, Гатти, Кармитц, Лапужад; формально не входя в группу, Трюффо заявил, что поддерживает ее. Основная забота «Комитета» — выпуск и распространение репортажных фильмов, снятых весной и летом на местах событий. В картинах принципиально не указываются имена людей, их снявших и смонтировавших; ленты считаются коллективной собственностью «Комитета». Другое направление деятельности группы, которое журнал считает «наиболее позитивным», заключается в организации «народных студий» с целью воспитания кинематографистов из рабочей среды.

Третье объединение названо довольно патетически — «Производственный кооператив «Новая весна», самой значительной фигурой здесь является Уильям Клейн, автор получившей известность картины «Кто вы, Полли Магу?». Кооператив задуман как своеобразный «банк», ссужающий съемочные группы всем необходимым; на созданные членами кооператива картины обязательно распространяется принцип анонимности.

Коротко упомянув о завоеваниях профсоюза технических работников, добившегося 44-часовой и пятидневной рабочей недели; о проекте нового руководства киноинститутом (ИДЭК), в которое вошли бы представители министерства культуры, профессиональных кинематографистов, преподавателей и студентов, автор заключает: «Будущее покажет, в какой мере утопичны эти завоевания и можно ли надеяться на серьезное изменение системы без изменения Системы. Но поскольку заметна глубокая «политизация» технических и творческих работников, вылившаяся в майские события, можно надеяться, что этот боевой дух даст свои плоды».

●

«Джеймс Бонд, подвинься! У тебе нашлись конкуренты!» — под таким заголовком газеты рекламируют новый фильм режиссера Роже Вадима «Барбарелла» — невероятные приключения в космосе отчаянной «супердевицы», пришедшей на экран со страниц популярного комикса. Героиню этой эротико-шпионской фантастической ленты воплощает Джейн Фонда. В число исполнителей попали такие известные актеры, как Уго Тоньяцци, Марсель Марсо, Дэвид Хэммингс. Фильм совместного итало-французского производства, продюсер — Дино Де Лаурентис. Создатели «Барбареллы» не щадят затрат. С целью завлечь публику первым зрительницам бесплатно вручалась пластинка с мелодиями из фильма.

●

Актриса Мари-Жозе Нат будет исполнительницей главной роли в фильме «Элиз» в настоящей жизни» — экранизации романа Клер Этчерелли, удостоенного в 1967 году одной из литературных премий. Ставит фильм муж Нат — режиссер Мишель Драш. Элиз, девушка из бедной семьи, которая еще никогда не работала и хочет жить настоящей, полнокровной и содержательной жизнью, в годы войны в Алжире уезжает из Бордо в Париж, чтобы быть рядом со своим братом Люсьеном — участником освободительного движения. Она поступает работницей на автомобильный завод и там влюбляется в рабочего алжирца, но их любовь кончается трагически.

«Чтобы стать Элиз, — говорит молодая актриса, — я собираюсь пройти короткий период ученичества на автомобильном заводе».

●

По примеру широко популярного во Франции Народного национального театра (ТНП) в Париже, на Монмартре создан первый во Франции «Народный национальный кинематограф». В этом кинотеатре будут демонстрироваться только лучшие произведения французского киноискусства, проводиться фестивали, посвященные творчеству отдельных режиссеров, ретроспективные показы киноклассики, а также будут показаны ленты, не находящие пути на экран из-за невежества или коммерческой незаинтересованности прокатных фирм. Здесь же будут происходить регулярные встречи кинработников со зрителями.

●

Один из старейших актеров французского кинематографа Мишель Симон готовится совершить турне по Франции в качестве эстрадного певца. «Если так много актеров имели успех в мире песни, — говорит он, — почему бы не попробовать и мне тоже, тем более что в молодости я удачно выступал в оперетте и ревю». Симон знает, что поет он неважно, зато не сомневается в симпатиях публики. Вместе с тем актер продолжает думать о новых ролях в кино. В последнее время

Мишель Симон стал относиться к ним с большой требовательностью. Он отказался от предложения Роберто Росселлини сыграть Сократа в задуманном итальянским режиссером фильме и еще не дал ответа Марселю Карне, который давно уже приглашает его создать персонаж по имени Аристоклош — своего рода современного Дон-Кихота, благородного, но простодушного, наивного человека.

●

Фильм о жизни Артюра Рембо — французского «проклятого» поэта прошлого века — решил поставить Ив Аллегре. Картина будет называться по одному из самых известных стихотворений поэта «Пьяный корабль». Режиссер еще не подобрал исполнителя центральной роли.

ФРГ

Молодые немцы — жители Западной Германии — в среднем отдают кино только 7 процентов своего свободного времени. Столько же времени посвящают они слушанию грамммофонных пластинок и лишь чуточку больше — 8 процентов — чтению, 40 процентов их досуга поглощает телевидение. Таковы данные статистического исследования, недавно проведенного в ФРГ.

Южно-Африканская Республика

В ЮАР запрещена демонстрация американского фильма «Радуга Финиана» как противоречащего проводимой в стране политике расовой дискриминации. Запрещенный фильм отнюдь не содержит обличения современного расизма или сколько-нибудь серьезного протеста против расовых преследований: его сценарий создан на основе популярного лет двадцать назад веселого мьюзикла, а главную роль играет известный танцор Фред Астор. В этой комедии описывается некий райский уголок в Соединенных Штатах, где белые и черные живут в трогательном согласии друг с другом. А сенатора-расиста добрый волшебник превращает в негра, и тот, когда вновь становится белым, навсегда излечивается от расовых предрассудков. Однако даже этот наивный, неприкрыто лакировочный фильм показался южно-африканским расистам опасным.

Япония

Режиссер Тосио Масуда поставил «Обелиск красных лилий», повторив созданный в 1953 году режиссером Тадаси Имаи широко известный антивоенный фильм под тем же названием. В этой картине рассказана история трагической гибели молоденьких медсестер, вчерашних школьниц, в битве за Окинаву. В новой версии фильма играют популярные молодые актрисы Саюри Йосинага и Масако Идзуми.

По поводу «Обелиска красных лилий» Тосио Масуда сказал следующее: «Студентки, которые ожили в этом фильме, были очень молоды. У нас имеются сегодня такие молодые люди, свои «хиппи», которые, кто в большей, кто в меньшей степени, потеряли ощущение ценности любых проявлений человеческой жизни. Я очень надеюсь на то, что этот фильм, поставленный не с точки зрения милитаристов, внушит многим из них чувство истинной любви к родине и чувство верности товарищам».

●

Печально известный фильм американского актера и режиссера Джона Уэйна «Зеленые береты» добрался и до Японских островов. Кинокритики повсеместно дали фильму сугубо отрицательную оценку. Дзюн Идзава, обозреватель еженедельника «Сюкан Асахи», пишет о фильме, как о ленте неописуемо плохого вкуса, выражая удивление по поводу того, «каким образом японцы могут спокойно смотреть эпизоды, в которых вьетнамцев, столь схожих с японцами, убивают «зеленые береты». Другой популярный еженедельник «Санди Майнити» называет фильм примитивной пропагандой в пользу американской армии.

●

Американский режиссер Фред Циннеман пригласил известного киноактера Эйдзи Окада (игравшего в фильме «Хиросима, моя любовь») на роль в фильме «Условия человеческого существования», который он ставит по книге Андре Мальро. Действие фильма протекает в 1927 году в Шанхае. Эйдзи Окада предстоит воплотить образ молодого коммуниста франко-японского происхождения, который кончает с собой, чтобы избежать ареста.

Евг. Габрилович

9. Ночка

— Давайте так,— говорит мне девушка лет двадцати двух, знаменитая ткачиха-стахановка.— Давайте поедем с нами в субботу на озеро рыбу удить. Там обо всем и поговорим... Есть?

— Есть.

В субботу в назначенный час мы встречаемся с ней на вокзале этого не очень большого, русского, с бревенчатыми домами, садами, коровами, городка. Она не одна. С ней длинный юноша, милый, неловкий и мешковатый, в ковбойке и куртке — с виду студент. В руке у него удочки, завернутые в холстину, за плечами мешок с провиантом.

Мы садимся в вагон пригородного поезда, гудит паровоз, мы едем... Ее узнают сразу, и сразу же вокруг собирается и сбивается толпа: одни, чтобы так, посмотреть, другие просят автографы. Особенно много мальчишек.

— И мне, Людмила Ивановна, и мне!

— Давай, мальчик, давай! — говорит Людмила Ивановна, подписываясь крепкой, веселой, размашистой, легкой рукой. Девчачье, веснушчатое лицо, хороший, темный, московский костюм с флажком депутата на лацкане. Причесана в парикмахерской. Браслетка, сапожки. А мой студент сидит, молчит и смотрит на нее влюбленными, мешковатыми, голубыми глазами. Кто он ей? Не пойму. Глядит она на него по-разному и называет тоже по-разному: Коля, Колюн, Николай, Николашка.

На пристани, куда после поезда мы приходим за лодкой, наступает смятение. Возникает милиционер, испаряется, опять возникает. Потом появляется председатель Совета в рубахе, кепке, в громадных, высоких ботфортах на ремешках.

— Рыбачить, Людмила Ивановна? — говорит он.— Сейчас мы вам лодочку выберем... Выберем... Вот эта не подойдет?.. Может, сопровождать вас? Пошлю! — он кивает на милиционера.

— Э, милый!— говорит девушка.— Зачем? От бандюг он сам убежит. А с ворами мы справимся. Гляди, какие со мной мужики!

Председатель глядит на меня и студента.

— Да, парни что надо!— почесав локоть, соглашается он.

За весла садятся Людмила Ивановна и Коля. Мне она говорит:

— А вы — на корму. Записывайте, я буду рассказывать.

Мы выплываем. Серое, летнее, русское, озорное, в сквозной дымке озеро, ходят легкие волны, ходит легкое облачко по небесам. Людмила гребет сильно, привычно, верными резкими взмахами. Николаша едва поспевает за ней. Она рассказывает, я записываю.

Биография крохотная — четверть блокнотной странички. Да, совсем девочка! Жила в деревне, приехала в город, пошла на фабрику, стала стахановкой...

Продолжение. См. «Искусство кино», 1969, № 1.

— А ваш метод? — спрашиваю я.

— Я без метода... Обмяк, Коля?

Коля и вправду обмяк, выдохся, отвалился, сложил весло, махнул рукой и полез в карман за платком.

— Эх, Коля ты, Николай!..— говорит Людмила Ивановна.— Как же ты с девочками-то? Девушки сильных любят.

— Я сейчас, Людмила Ивановна... Минутку... Сейчас.

— Тюлька ты, тюлька!.. Хоть бы обнял меня!

— Я сейчас, Людмила Ивановна... Сейчас.

— Сиди!— обрывает Людмила Ивановна.

Причаливаем. С крутого высокого берега далеко видно озеро, тронутое розовыми, смутными пятнами: скоро закат. Колюн идет в лес за хворостом. Я распаковываю провизию. Людмила Ивановна взбегает на вершину холма и долго глядит на озеро.

— Ох, хорошо!— говорит она.—Ой, жизнь хороша! Вот взял бы и написал!— говорит она мне.

— Об чем?

— Об чем?!. Что жизнь хороша! Эх ты, метод!

Является Коля с хворостом и валежником. Он раскладывает все это хозяйство на траве в аккуратную горку, прутик за прутиком, потом поджигает горящей бумагой. Костер не горит. Коля пугается, ложится на пузо, дует. Костер не горит. Коля пугается еще больше и дует изо всех сил. Не горит, хоть умри!

— Уйди!— говорит Николаше Людмила Ивановна, спустившись с холма.— Это подумать — костра не может разжечь! А еще обнимается!..

Она снимает жакетик с флажком и тоже ложится на пузо, подобрав свою длинную юбку.

— Давай консервы и чайник! — говорит она мне, когда костер готов.— Пропащий ты человек!— обращается она к Николаше, который понуро и мешковато сидит на траве.— Ничего-то ты не умеешь. А жить ведь тебе всю жизнь!

— А ты все умеешь?— спрашиваю я, вынимая блокнот.

— А как же!.. Я ж деревенская. Наши девки все могут: избы ставить, мешки таскать.

Она вытряхивает консервы в котелок.

— А зовут меня, знаешь как?— спрашивает она.

— Как?

— Лукерьей. Людмилу я сама на себя наложила. Для шику... А он меня и Лукерьей любит! А, Колюн?

— Люблю, Людмила Ивановна,— откликается студент, морщась от счастья и неловкости.

— Пропащий ты человек!

Поздним вечером к нам, к костру, приходит старик, лесной обходчик. Людмила угощает его.

— Ешь, дядя, ешь и чай пей.

Дядя пьет чай и косится на ее депутатский флажок.

— А я тебя сперва не признал,— говорит он.— А теперь признал... Слышь, девка, у меня к тебе дело. Понимаешь, живет у меня в городе сын... И невестка... Так вот, понимаешь, я...

— Э, дядя, нет,— говорит она.— Ты с этим ко мне на прием приходи. А сейчас, дядя, нет, давай, дядя, без дела.

Дядя не сердится и идет в сторожку за самогоном. Мы пьем и закусываем.

— Ты как же, замужем?— спрашивает старик, когда мы выпили по второй.— Или так?

— Или так,— отзывается Людмила Ивановна.— Жила с одним, да ушла,— спокойно и просто добавляет она.

Выпиваем по третьей.

— Чего же ты?— говорит, утираясь, старик.— Депутат, а без женихов!

— Женихов!— повторяет она, смеясь и блестя лукавыми, радостными и сверкающими глазами.— Женихов хоть в прорубь кидай. Каждый день пишут, прохода нет. Даже с Камчатки. Я письма в корыто складываю. Так уже третье корыто!

— Чего же, хватай их за жабры!

— Никого не люблю!— громко, звонко, ликующе сказала она и встала и потянулась всем телом к небу и в ночь.— Никого!.. Николашку люблю!— вдруг сказала она, указав на студента.

— И что?— спросил обходчик и выпил четвертую.

— Не женится он на мне. Не хочет.

— Это я-то?!— вскричал Николашка в смятении.— Шутит она с тобой, дядя, шутит!— забормотал он в волнении, прижимая руки к груди.

— Ну ладно!— сказала Людмила Ивановна.— Убирайте все. Я плясать буду.

Она пошла на поляну и встала, чуть наклонившись вперед, вся в месячном свете, тонкая, ловкая, совсем девочка. И заскользила. Сперва она плыла медленно, важно, протяжно, словно в высоком и нежном раздумье, в такт этой ночи и этой летней земле, бессонной и спящей. Потом вдруг рванула и пошла и пошла, все убыстряя и убыстряя бег ног и рук — вся вспышка, неистовство, вихрь, запальчивость, ураган, будто летела она, и улетала, и исчезала, и возвращалась, как пух, как луна, как радость.

И вдруг упала ничком на землю и засмеялась и долго лежала, смеясь и шумя, в то время как Коля в конфузе и замешательстве старался ее поднять.

— Ну девка! — в восторге сказал обходчик и хлопнул пятую.— Растерзать ее! Орла бы ей! Тигра!

На рассвете, когда он ушел, мы втроем поплыли на лодке за рыбой. Мы с Николаем гребли, Лукерья сидела на корме. Стоял тяжелый туман, озера не было, был только запах воды. Лукерья заснула. Она спала, тихо посапывая, вздрагивая во сне и о чем-то отрывисто бормоча. Потом проснулась, открыла глаза и с удивлением оглядела нас.

— Мне холодно! — сказала она, вздрогнув от сырости. — Обними меня, Коля!.. Только ты не пиши об этом! — сказала она мне.

Николай пересел к ней и обнял. Она прижалась к нему.

— Эх, была не была! — сказала она. — Целуй!

— А об этом писать? — спросил я.

Она отделилась от поцелуя.

— Скажи, московский товарищ, — спросила она, — любить мне его?

— Люби.

— А он бросит меня? — спросила она.

— Да, — сказал я.

— Не пущу! — сказала она.

— Это как же?

— Убью! — прочно и вечно сказала она. — Слышишь, метод?

10. Вещичка

В начале тридцатых годов почти все писатели (малые и великие) селились по коммунальным квартирам. Поэтому, когда вдруг прошел слух, что будет писательская надстройка в Нащокинском переулке, образовалась большая давка. Все бегали по инстанциям с заявлениями и справками. И больше всего мастеров пера толпилось вокруг Матэ Залка, который ходил по строительству с орденом Красного Знамени на груди. Его избрали предправления жилкооператива.

О, если бы я ведал тогда, что настанет время, когда я буду писать о нем сценарий. Нет, я тогда не знал этого и робко, с безмолвной мольбой глядел на него: квартир, подлежащих распределению, было мало, а мастеров пера бесконечно много, и все они хлопотали, настаивали, имели имя. Я имени не имел — одно только заявление, несколько справок да просительные глаза.

И все же свершилось чудо. В моей долгой жизни было всего два-три чуда, так вот свершилось одно из них. Кто-то выпал из списка (помер или был обличен), и я получил квартиру: пятый этаж, ванная, совмещенная с туалетом, паркет, газ и балкон с видом на двор, сараи и чердаки.

Потаскав по лестницам мебель, переехав и отдышавшись, мы обнаружили, что этот балкон увязан не только с нашей квартирой. Оказалось, что была еще одна дверь, из другой, соседней квартиры, выходившая на тот же балкон. И за этой дверью, среди мебели красного дерева и синих обоев, жил с семьей Михаил Афанасьевич Булгаков.

Я знал, конечно, Булгакова по «Дням Турбиных», он казался мне, по моим тогдашним понятиям, писателем не без возможностей. Даже талантливым. Но в те годы талантливых было вокруг великое множество, и спустя года три выяснялось, что они не очень талантливы, а потом, что совсем не талантливы. Пятьдесят процентов писателей, въехавших в Нащокинский переулок в блеске и славе, оказались затем в бесславии и в беде.

Мы долго жили с М. А. Булгаковым рядом, в Нащокинском переулке, но, как говорится, не встречались домами. Наши жены ходили друг к другу

через балкон одалживать лук, сахар, рюмки и вилки. Наши дети дружили друг с другом. Как соседи с хрупкими стенами тридцатых годов, мы глухо слышали все, что свершалось за этими стенами: пиры и размолвки, смех, пение, назиданья потомству. И чтение вслух. Я много жил рядом с писателями в различных домах и знаю, как они любят читать вслух.

Но, вспоминая теперь это частое, глухое, далекое чтение, я не могу отвязаться от мысли, что, может быть, в этот миг там, за спичечной переборкой, пока я дремал или ужинал, читались те удивительные страницы, которые я в изумлении перелистываю сейчас.

Да, в те годы Булгаков мог только читать свои вещи. Печатать их он не мог. Его тогда не печатали или печатали самое тусклое, однозначное из его писаний. Может быть, потому утвердилось и крепло во мне убеждение, что писатель он средний глазом и голосом, хотя и своеобразный. Правда, на сцене порой давались его пьесы, но каждый раз это кончалось идейным скандалом. Я не видел их.

Он был в беде, на мели. Работал в Художественном театре. Не то литератор, не то режиссер. Среди великих Олимпа тридцатых годов, которых на все лады возносила критика, он был почти безымян. И как-то исподволь, но фундаментально кристаллизовалось мнение, что он сошел.

Итак, долгое время я жил бок о бок с к р у п н е й ш и м, но не замечал этого. Встречаясь с Булгаковым на нашем общем балконе и глядя на крыши сараев со скудной листвой в перспективе, мы обсуждали с ним новости, сплетни, пользу пеших прогулок, лекарства от почек, разводы, измены и свадьбы. И только раз я спросил его о том, что он пишет. Всего один раз.

Я всегда удивлялся мемуаристам, которые, встретившись с большими людьми в беде, сразу же примечали их гениальность. Я этого не увидел. Может быть, потому, что был слишком мелок и мал.

...Мы слышали из нашей квартиры, как он умирал. Тревожные голоса, вскрики, плач. Поздним вечером, с балкона, была видна зеленая лампа, покрытая шалью, и люди, бессонно и скорбно озаренные ею.

Потом однажды, как это бывает всегда, вдруг страшный, бессильный, пронзительный женский вопль. И вынос тела по стертым, узким, надстроечным ступенькам.

Прошли года, дом в Нащокинском повял, одни ушли в мир иной, другие ушли в дома покрасивей, фасад потускнел и словно обвис, как в старости повисают усы. Другие волны, другое время... Вышла в свет повесть «Мастер и Маргарита». Я прочитал ее.

И изумился этой работе. Я поразился громаде раздумий, ярости чувств, простору пера, раздолью фантазии, грозной меткости слова. Причудливости прекрасного и ничтожного. Микронной связи сегодняшнего и ушедшего.

Но больше всего я изумился тому, что в то время как этот человек писал свою «Маргариту», я жил с ним рядом, за стенкой, считал его неудачником, человеком н е п о л у ч и в ш и м с я, и, встречаясь с ним на балконе, говорил о том, что кого-то из братьев-писателей обругали, а кто-то достиг похвал,

и о том, что Союз писателей мог бы работать лучше, и о том, что кто-то в нашем доме женился, и о дворниках, и о погоде, и даже внушал ему, как надо писать. Как надо нынче писать!

О, эта вздорность утоптанных поучений, эти звезды и прах писательской судьбы!

Ошеломленный, я понял, что там, за моей оклеенной сиреневым тоном стеной, он писал тогда без всякой надежды быть напечатанным, писал в пропасть, в ничто. Какой же верой в писательство, в бессмертие букв и чернил надо обладать, чтобы доверить все лучшее, что ты принес, линованному листу, который, возможно, так и останется единственным в мире.

И с этим-то человеком я говорил о свадьбах и о погоде!

Я прочитал его повесть и прочитал ее еще раз, опешив от этой бури неясных и ясных событий, кричащих о спасительности любви, рассказывающих о мнимой и подлинной власти, взывающих к самому сатане, чтобы он сразил подлость; о неизбежном возмездии злу, о людях гордых и людях распятых; о сердце, увязшем в высоком и низком; о силе и страхе.

Я читал эту странную прозу, сраженный тем, что жил рядом с э т и м, слышал обеды, ужины, домашний ход дня, но не слышал главного и неслышного.

И я вспомнил тот единственный раз, близко к его кончине, когда наряду с разговором о свадьбах, дебошах, писателях, об уличенных или, напротив, отмеченных, я спросил Булгакова и о том, что он пишет сейчас.

— Пишу кое-что,— сказал он, устремив взор с балкона к сараям.— Так, вещичку.

11. Мужчина не должен бледнеть

«Мне тогда было лет десять, я еще не гимназист. Я еще просто мальчик в синих коротких штанах и черных длинных чулках.

Просто мальчик.

— Мальчик!— кричат неизвестно кому, и я тоже оглядываюсь. Оглянусь ли теперь, когда закричат:

— Старик!

Пожалуй, не оглянусь. Не хочется? Нет, я думаю, в основном тут удивление, что это наступило... так быстро. Неужели наступило?

— Старик! Эй, старик!

Нет, это не я, не может быть.

— Старик!

Нет, не оглянусь. Не может быть, чтобы это произошло так быстро.

— Старик! Вот дурак — не оглядывается! Ведь это же я — смерть!»

Это из Олеши. Из его «Ни дня без строчки».

Что же произошло в промежутке между двумя точками? Между той, когда его окликали: «Мальчик!», и той, когда его окликнула смерть?

Было пронзительное возвышение, когда его хвалили, печатали, когда режиссеры наперебой расхватывали его пьесы и прозу, а издательства зво-

нили ему до глубокой ночи, и он давил телефон подушкой, чтобы уйти от них. Подушкой Ивана Бабичева — внешне, мне кажется, он был похож на него.

«Брат,— проговорил человек,— почему ты ездишь в автомобиле, а я хожу пешком? Открой дверцу, отодвинься, впусти меня. Мне тоже не подобает ходить пешком. Ты вождь, но и я вождь тоже».

Да, он был повелителем. Повелителем странного мира — реального, вещного, но словно бы пропущенного сквозь некую линзу, излучающую гротескный, неясный, трепещущий, измененный авторским глазом свет. Да, он ездил в автомобиле — в машине неясной, аллегорической, излучающей тот же свет. Его линза была в те тридцатые годы поистине откровением для меня. И не для одного меня: даже привычные проработчики обходили его и его удивительную машину, не зная, как с ними поступить.

Но время шло, и линза Олеши стала привычной критическим перьям, с ней начали обращаться по-панибратски. С ним обходились теперь уже, как со своим, с соседом по коммунальной литературе. И крыли его. Сперва полегоньку, потом покрепче, затем во всю мощь.

Олеша вылез из автомобиля. Пришлось доживать пешком.

Я знал его именно в это время. Я встречался с ним множество раз, при множестве обстоятельств. Он был замечательным собеседником — эксцентриком и фантастом, на редкость точным в своей необузданной образности, сказочником, философом, остряком. Его остроты не возбуждали смеха — они пробивали небо, улицу, жизнь насквозь. Он говорил довольно цветистыми, на первый слух, фразами, но фразами, не описывающими, а вскрывающими явление, человека, вещь. Он как бы вспарывал вещь, синтезировал ее в ином виде и качестве и переносил в свой, другой мир.

Такого мастера словесных ударов, насмешливых и лиричных, сердитых, задумчивых, небрежных, сверкающих горем, сияющих мыслью, я не знал. Тот, кто хоть раз сидел с ним за столом яств, подтвердит это. А он любил сидеть за таким столом.

Он сидел за столом, жил в гостиницах, ходил по улицам, я не могу представить его себе на заводе или в деревне с блокнотом в руках, но когда я, возвратившись из очередной журналистской командировки, рассказывал об увиденном, он всегда дополнял меня так, что казалось, он видел все сам. Такова пуповина, связующая писателя с жизнью, даже если он лежит недвижим, в темноте. Он бил не глядя, навылет.

Все чаще и чаще писали о нем, что надо ему приступить к роману, пьесе, сценарию о действительности, о людях активных и светлых, что то, что он пишет, ненужно, никчемно и бесполезно в час великих свершений. И он со всей искренностью вникал в эти доводы и указания, стараясь найти новый путь, выйти к новым дорогам, и каждый раз говорил:

— Вот сейчас я пишу то, что нужно.

Но не было нужно.

Я был свидетелем, как однажды в Киеве, за столом в ресторане, ему показали газету, содержавшую сильный разнос его «Строгого

юноши». Это был фильм, на который он возлагал большие надежды, убежденный, что «это нужно». Олеша начал читать трехколонник, но вдруг побледнел и сказал:

— Я это должен прочесть один.

И пошел с газетой в руке вдоль столиков, маленький, лохматый. Но вдруг остановился у выхода и вернулся.

— Я побледнел? — спросил он.

Он сел и принялся за прерванный ужин.

— Мужчина не должен бледнеть! — сказал он.

Он пожевал и сказал:

— Но бледнеет.

Он написал бы много вещей, еще прекрасней того, что сделал, если бы в те дальние годы не шумели со всех сторон, что он должен писать, как все. И он пытался следовать этому, ибо полагал, что этого требует Советское время. Но оказалось потом, что Советскому времени нужен Олеша такой, как Олеша, а не такой, как все. Возможно, что выяснилось это чуть поздно.

«Я иногда думаю о некоем дне, когда некая девушка направлялась на свидание с некиим молодым человеком. Я не знаю ни времени года, когда совершается этот день, ни местности, над которой он совершается... Я не вижу ни девушки, ни молодого человека. Тем не менее оттого, что они в этот клубящийся в моем воображении день направлялись друг другу навстречу, произошло то, что в мире появился я».

«Иногда приходит в голову мысль, что, возможно, страх смерти есть не что иное, как воспоминание о страхе рождения. В самом деле, было мгновение, когда я, раздирая в крике рот, отделился от какого-то кровавого пласта и всунулся в неведомую мне среду, выпал на чью-то ладонь... Разве это не было страшно?»

«Однажды, когда я возвращался по улицам темной, блокированной английским крейсером Одессы, вдруг выбежали из-за угла матросы в пулеметных лентах и, как видно, совершая какую-то операцию, тут же вбежали в переулок. Затем один выбежал из переулка и спросил меня, в тот ли переулок они попали... И я помню, как он крикнул мне, спрашивая:

— Братишка!

Я был братишкой матросов! Как только не обращались ко мне за жизнь — даже «маэстро!»... Но когда мне бывает на душе плохо, я вспоминаю, что именно этот окрик трепетал у меня на плече:

— Братишка!»

«Когда-то я хотел есть природу, тереться щекой о ствол дерева, сдирая кожу до крови. Когда-то я, впервые после перерыва оказавшись за городом, взбежал на невысокий холм и, не видя, что вокруг кладбище, упал, чувствуя восторг, в траву лицом — на ножи травы, которые меня ранили, плакал от сознания близости к земле, разговаривал с землей. Поднявшись, я увидел деревенское кладбище с фанерными крестами, с фотографическими карточка-

ми, все в каких-то вьющихся лиловых побегах и с темным дубом, который склонился над ним и шумел».

Любить жизнь, тереться щекой о ствол дерева и упасть на кладбище — доля каждого. Но написать об этом так, как это написано здесь,—доля Олеши.

12. Чуть подальше других

Мне дьявольски повезло! Я попал в святая святых. Мне поручили писать научно-популярный сценарий о новых веяниях в физике, и я без особенных затруднений достиг дверей Директора Института, занятого как раз этим.

В те времена институты подобного рода помещались в бывших особняках. Так было и тут: просторная лестница, зимний сад, где давно уже не было сада, а гремели машинки. Спальни, гостиные, будуары, разделенные на научные будки. В бывшей буфетной, среди тряпок и веников, сидели уборщицы и бормотал «титан».

Директор принял меня без восторга, но и без нетерпения. Он рассказал мне о физике вообще и о ее современном значении. Его дифирамбы физике показались мне тогда заметным преувеличением, но, чтобы не обидеть его, я быстро записывал их. Он рассказал мне о микромире, который становится в ряд с ньютоновым миром. Я записал. Он рассказал о гигантской потребности физики в людях и о проблеме повышения одаренности человечества до уровня способностей, которыми обладают сейчас всего несколько тысяч человек. Я записал. Он показал мне схемы и формулы, которым я удивился, но в которых так ничего и не понял. Потом, будучи очень занятым человеком, Директор сказал:

— Поговорите с нашим Научным руководителем, он введет вас в детали. Только он редко бывает тут.

— А где он работает?

— Дома.

— Дома? Научный руководитель?

— Да. Это великий физик. О Резерфорде слыхали?

— Слыхал.

— Так этот, как Резерфорд!.. Он стал академиком в двадцать три года. Ясно? А сейчас ему тридцать три.

Я почесал указательным пальцем затылок.

— Так ведь он не примет меня!

— Примет! Он любит кино.

Мне дьявольски повезло! Он принял меня. Он жил в двухкомнатной отдельной квартире — это было немалым делом по тем временам. Я вошел в его кабинет.

Не скрою, я полагал, что стол здесь завален фолиантами и чертежами, на стенах портреты Научных Предшественников, по стенам — шкафы с работами Гениев, на диване листки с расчетами. И, натурально, какие-то аппараты на прочих столах.

Ничего этого не было. Столов не было, даже письменного, с чернильницей академика и строгим зеленым сукном. Над дверью — всего лишь портрет хозяина восьми лет, на коленях у матери. По стенам — Дега и Тулуз-Лотрек. За форточкой, на веревке, продукты.

Сам Великий Физик лежал на диване в носках и читал английский детектив.

— Из кино?— спросил он, живо и молодо обозревая меня.— Входите, входите!

Я провел у него весь день. Сперва мы долго спорили с ним о футболе, потом о балете, потом о падении нравственности в селах и городах. Он утверждал, что нравственность падает, я возражал. Потом пообедали — обед мне пришелся по вкусу, Великий Физик был прикреплен к особой столовой, но за пивом нам пришлось сбегать самим. Он оказался холостяком и презрительно отзывался о браке. Вот тут мы снова поспорили. А когда он сказал, что наш лучший поэт — Джек Алтаузен, мы были готовы рассориться вконец. Однако я спохватился, что при таком обороте событий не получу от него нужных сведений, и перевел споры к делу. Какой, спросил я, должна быть кинокартина о современной физике, чтобы широкий круг зрителей понял, о чем идет речь? Обомлел бы, потряся и понял.

Великий Физик снова лег на диван, на сей раз не снимая ботинок, немного подумал и вдруг стал набрасывать вслух план и дикторский текст, да так, что я просто-напросто обалдел от их четкости, ясности, взаимосвязи и удобопонятности. При этом он тут же отбрасывал кое-что из сказанного, говоря:

— Нет, это не кинематографично!

И это было действительно не кинематографично.

Затем он спросил:

— Послушайте, а за кем замужем Л-а?

Он назвал имя известной киноактрисы.

Я довел до его сведения фамилию мужа. И мы надолго заговорили о киноактрисах и их мужьях.

Потом я опять возвратился к проблемам моего будущего сценария о физике.

— Скажите, а где вы работаете?— спросил я.—Здесь? В этом кабинете?

— Здесь.

— А где ваш рабочий стол?

— Без стола,— сказал он.— Лежу на диване и думаю. А когда придумаю, надеваю ботинки и еду в Институт. В нашем деле важна идея... Просто я вижу чуть подальше других.

— Чуть подальше!—воскликнул я.—Но ведь нужны гигантские знания!

— Напротив!— возразил он.— Обширные знания только вредят. Надо знать ровно то, что нужно. Вот это самое трудное, и тут весь секрет!

Я подумал, что так оно и в искусстве.

Прощаясь, он попросил:

— Послушайте, захватите меня как-нибудь на съемку.

— Вас?
— Меня.
— Зачем?
— Интересно.
— Вам?
— Мне... Возьмете?
— Об чем разговор!

Но взять мне его на съемки (из осторожности я выбрал художественный фильм), оказалось гораздо трудней, чем мне попасть в его Институт. После долгих согласований, отсрочек и творческих режиссерских стонов я все же привел его в павильон. То был день обычных съемок, и все было, как всегда. Пробегали отчаянно или значительно ассистенты, оператор кричал указания осветителям, судачили по краям декораций эпизодники, директор картины, сердитый и красный, что-то кричал о финансовом плане, а режиссер, примостившись в углу, репетировал с актрисой:

— Да пойми: ты любишь его. Понимаешь? Страстно любишь. Несмотря ни на что. Понимаешь? Ты кричишь на него, проклинаешь, но любишь... Понятно? В душе твоей ад, но внешне ты совершенно спокойна... Итак: «Я не хотела видеть тебя, но как это часто бывает в жизни...»

— «Я не хотела видеть тебя, но как это часто бывает в жизни...»

— Не верю! — закричал режиссер. — Нет, ты не любишь его! Ты тлеешь, а надо сгорать! Ты — огонь! Еще раз!

— «Я не хотела видеть тебя, но как это часто бывает в жизни...»

— Не верю! Ты пылаешь, а надо сгорать!..

Я беспокойно взглянул на Великого Физика, которого усадил в полутьме, неподалеку от режиссера. Физик слушал, не шевелясь. Он был весь внимание.

—«Я не хотела видеть тебя, но как это часто бывает в жизни...»

Наконец, все установлено, отрепетировано, встрепенулся свет, засверкал интерьер, заработала камера, актеры заговорили. Но вдруг, подойдя в декорации к окну и сказав по сценарию слова «Непритязательная погодка!», главный актер возглашает:

— Какой кретин это написал?! Это не по-русски, так не говорят!
— Так говорят! — говорит режиссер.
— Не говорят!
— Хорошо, — говорит режиссер. — Давайте заменим так: «Погода ужасная!» Хорошо?
— Нет!
— Что же вы предлагаете? — говорит, сжав челюсти, режиссер.
— Не знаю. И не обязан знать. Я — актер.
— «Сиверко»! — подсказывает второй режиссер.
— Нет! — говорит актер.
— «Вот и осень!» — подсказывает помреж.
— Нет! — говорит актер.
— «Собачье время!» — кричат из массовки.

— Нет!

— «Окоченело!» — кричат с осветительных надстроек.

Актер вдруг задумывается.

— Вот это правильно! — говорит он. — Окоченело! Вот это уже можно сыграть. Давайте: «Окоченело!»

— Как так «окоченело»?! — в страхе вопит режиссер. — Окоченело! Что? Почему?

Я робко гляжу на физика. Он поглощен. О, магия и ворожба искусства!

...Через несколько суток (мы условились снова ехать на съемки) я зашел за ним днем, на этот раз в Институт.

Он делал доклад на собрании научных работников нескольких академических учреждений. Он стоял в черном костюме у доски, быстро исписывая ее мелом, и что-то быстро говорил, очерчивая некоторые формулы неровными, летучими овалами. Я совершенно ничего не понимал ни в его словах, ни в его овалах, я ничего не понял ни в возгласах с мест, ни в прениях, последовавших затем. Я ничего не понял ни в гуле, ни в тишине, сопровождавших его доклад, ни в фразах на математическом диалекте, которыми обменивались слушатели, покидая после доклада зал. Я понял одно только слово на русском, привычном мне языке, слово, которое повторялось всеми:

— Грандиозно!

Он вышел, беседуя по-французски с каким-то не нашим ученым. Потом, попрощавшись с ним, поспешил ко мне.

— Привет! — сказал он и вытер свое большое, чуть длинное лицо носовым платком. — А я уже думал, что вы меня обманули... Еду! — оживленно сказал он своим. — Все остальное — до завтра!

— Эх! — подумал я, потеплев душой, — Значит, не только доказанное, но и мы со всей нашей зыбкостью, съемками, несуразицей существуем на свете... Хотя нет у нас ни мела, ни истины... Эх, — подумал я. — Эх!..

(Продолжение следует)

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Братья Карамазовы» (по одноименному роману Ф. М. Достоевского), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч., 3-я серия — 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик И. Пырьев; главный оператор С. Вронский; главный художник С. Волков; композитор И. Шварц; звукооператор Е. Кашкевич; режиссеры: Е. Чернецов, Т. Костени, Ю. Приходько; редактор Б. Кремнев; директор картины Е. Голынский.

3-ю серию «Братьев Карамазовых» после смерти И. Пырьева завершили М. Ульянов и К. Лавров.

В главных ролях: М. Ульянов, Л. Пырьева, К. Лавров, А. Мягков, М. Прудкин, С. Коркошко, В. Никулин.

В ролях: П. Павленко, Н. Светловидов, А. Абрикосов, Е. Тетерин, Г. Юхтин, Н. Подгорный, В. Матов, И. Власов, В. Колпаков, С. Чекан, О. Чуваева, Э. Урусова, А. Данилова, А. Адоскин, Г. Кириллов, Н. Рыжов, О. Голубицкий, А. Строев, Ю. Родионов, В. Осенев, П. Стрелин, Г. Георгиу, В. Попова, Л. Корнева, Т. Липина, Ж. Дианова.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Мужской разговор» (по повести В. Фролова «Что к чему»), 9 ч.

Авторы сценария: В. Ежов, В. Фролов; режиссер-постановщик И. Шатров; главный оператор В. Архангельский; художник Е. Галей; композитор Я. Френкель; текст песен И. Шаферана; звукооператор Б. Корешков; режиссер С. Федорова; редактор В. Погожева; директор картины Я. Сапожников.

Роли исполняют: Саша Ларионов — Н. Яхонтов, Юра Пантюхин — А. Кавалеров, отец Саши — В. Шукшин, мать Саши — Н. Мышкова, мать Пантюхина — А. Румянцева, Алексей — Л. Куравлев, Мария Ивановна — С. Павлова, Леночка — О. Левинсон, дядя Юра — В. Этуш, Валечка — П. Боголюбов, Оля — О. Щепкина, Наташа — С. Артюхова, Генка — С. Гурзо.

В эпизодах: А. Глазырин, А. Чернов, Н. Богунова, В. Захарченко, В. Алтайская, Н. Самсонова, В. Гостинский, Л. Калюжная, Н. Лепехин, Ч. Сушкевич, Г. Фролова, школьники: М. Зильберман, Т. Прохорова, С. Тарасов, А. Листаров, С. Богачев, Н. Фельдман.

Киностудия «Ленфильм»

«Мертвый сезон», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Авторы сценария: В. Владимиров, А. Шлепянов; режиссер-постановщик С. Кулиш; главный оператор А. Чечулин; главный художник Е. Гуков; композитор А. Волконский; звукооператор Г. Гаврилова; режиссеры: А. Вехотко, Ю. Чечельницкий; редактор Г. Попова; директор картины И. Шорохов.

Роли исполняют: Ладейников — Д. Банионис, Савушкин — Р. Быков, генерал Бочаров — С. Курилов, Муравьев — Г. Юхтин, Валерий Петрович — Б. Фрейндлих, Смит — А. Эскола, отец Мортимер — Л. Мерзин, Дрейтон — Э. Коппель, Гребан — М. Раус, Хасс — В. Эренберг, О'Рейли — Ю. Ярвет, Кэтрин — А. Зайце, Элис — С. Коркошко, Никольс — Л. Норейка.

В эпизодах: П. Акуратерс, А. Балтрушайтис, В. Бельский, А. Драницын, М. Иванов, С. Крылов, М. Каневский, А. Лаутер, Х. Леппнурм, О. Линд, А. Лясота, М. Мандри, В. Медведев, М. Мылов, Г. Стеценко, Б. Тихонов, В. Томкус, Я. Тооминг, А. Авдеенко.

«Степень риска» (по мотивам повести Н. Амосова «Мысли и сердце»), 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик И. Авербах; главный оператор В. Ковзель; главный художник В. Зачиняев; музыка из произведений Ц. Франка; звукооператор М. Лазарев; режиссер Л. Макарычев; редактор В. Шварц; директор картины Г. Диденко.

В главных ролях: Седов — Б. Ливанов, Саша — И. Смоктуновский, Женя — А. Демидова.

В ролях: Л. Аринина, Ю. Гребенщиков, Л. Неведомский, В. Васильев, Ю. Соловьев, А. Балтер.

В эпизодах: Л. Буркова, Л. Алешина, В. Ильичев, А. Егоров.

Киностудии «Ленфильм» (СССР) «Норскфильм» (Норвегия)

«Всего одна жизнь», 9 ч.

Авторы сценария: Одд Банг Хансен, Сигурд Эвенсму, Ю. Дунский, В. Фрид; режиссер-постановщик С. Микаэлян; главный оператор Д. Месхиев; главный художник И. Каплан; композиторы: М. Сенстевол, Г. Сенстевол; звукооператор К. Лашков; режиссеры: И. Гиндин, У. Сулюм; редактор Ф. Гукасян; директора картины: Н. Елисеев, Я. Халл.

Роли исполняют: Фритьоф Нансен — Кнут Вигерт, Ева Нансен — В. Хаслюнд, Верёншельд — Ф. Санд, Амундсен — И. Калмеер, Свердруп — Я. Фьельстад, Юхансен — К. Орвиг, Чичерин — Е. Евстигнеев, Ноэль-Бекер — А. Ос, Романовский — А. Грантинь.

В эпизодах: С. Боярский, Р. Бьёрнстад, К. Буён, С. Вилбберг, А. Гарагаш, В. Гайдаров, К. Гун, Н. Корн, Ф. Ледзиверов, Г. Мичурин, Т. Му, С. Полежаев, О. Сансдален, Р. Сваре, Р. Торсрюд, П. Хауген, А. Юхансен.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Гольфстрим», 8 ч.

Автор сценария О. Прокопенко; режиссер-постановщик В. Довгань; оператор И. Беляков; художники: А. Мамонтов, П. Слабинский; композитор Ю. Щуровский; звукооператор К. Коган; режиссер Н. Степанова; редактор В. Рыдванова; директор картины Л. Низгурецкий.

Роли исполняют: Игорь — Н. Бурляев, Леня — В. Марченко, Руслана — Е. Легурова, Слава — В. Жовтый, Дима — В. Дорошенко, Оля — О. Иванцова, Лена старшая — Е. Санько, Лена младшая — В. Юрченко, Екатерина Николаевна — К. Головко, мать Игоря — С. Павлова, отец Игоря — Г. Вицин, мать Лени — А. Николаева, отец Лени — К. Михайлов, Ирочка — Анджела Репецкая.

В эпизодах: А. Ануров, Б. Брондуков, А. Васянович, В. Георгиенко, О. Ножкина, С. Мартыновский, З. Недбай, Л. Орлова, А. Теремец, В. Фушич, А. Юрова.

«Разведчики», 8 ч.

Автор сценария Е. Оноприенко; режиссеры-постановщики: А. Швачко, И. Самборский; оператор М. Черный; художник М. Юферов; композитор В. Баснер; звукооператор А. Федоренко, режиссер В. Конарский; редактор Ю. Пархоменко; директор картины Б. Глазман.

Роли исполняют: Курганов — И. Николайчук, Макаренко — Л. Быков, Миклош — К. Степанков, боцман — А. Сова, Сигаев — А. Смирнов, Коберидзе — Г. Кобахидзе, Мари — Л. Марченко, Кашкин — В. Дорошенко, генерал — В. Емельянов, Карлоши — Л. Масоха, разведчики — В. Панарин, Ю. Цупко.

В эпизодах: А. Ануров, В. Волков, В. Дуклер, Р. Домбран, А. Кучеренко, Ю. Левченко, Д. Франько, В. Черняк, В. Шахов, А. Юрченко.

«Ошибка Оноре де Бальзака», 10 ч.

Автор сценария Н. Рыбак; режиссер-постановщик Т. Левчук; оператор В. Войтенко; художник В. Агранов; композитор Г. Майборода; звукооператор А. Грузов; режиссер Н. Сергеев; редактор Г. Зельдович; директор картины Л. Корецкий.

Роли исполняют: Оноре де Бальзак — В. Хохряков, Эвелина Ганская — Р. Нифонтова, Кароль Ганский — Я. Геляс, Юрий Мнишек — В. Скулме, Анна Мнишек — Р. Недашковская, Москаленко — Иван Дмитриев, Давыдов — Игорь Дмитриев, Левко — И. Николайчук, Марина — В. Заклунная, Янковский — Х. Лиепиньш, Юзефович — С. Петрайтис, Виктор Гюго — Н. Крюков, Госслен — С. Бирилло, Франсуа — А. Александровский, Гальперин — Г. Георгиу, Шерстиневич — М. Сидоркин, Зарицкий — В. Белокуров, Зарицкая — М. Юрасова, Канецпольский — А. Таршин, Канецпольская — К. Игнатова, мать Бальзака — Е. Опалова.

В эпизодах: Л. Адашевский, Л. Боброва, А. Гай, В. Гайдаров, Э. Геллер, Г. Григорьева, Д. Капка, А. Кикоть, И. Кононенко, Ю. Лавров, Б. Марин, Б. Морено, Ю. Мироненко, П. Михневич, А. Неников, С. Полежаев, Ю. Сатаров, А. Севастьянова, Д. Степовой, И. Соловьев, О. Шелконис, Г. Юдин.

Киностудия «Узбекфильм»

«Всадники революции», 10 ч.

Авторы сценария: М. Мелкумов, К. Ярматов; режиссер-постановщик К. Ярматов; главный оператор М. Пенсон; художник Е. Пушин; режиссер И. Якубов; композитор И. Акбаров; звукооператор К. Бурибаев; директор картины Ю. Рашрагович.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют: М. Агамирзаев, Ш. Бурханов, А. Бакиров, Х. Умаров, В. Емельянов, Ю. Дедович, А. Толбузин, Б. Кидикеева, Т. Реджеметов, Н. Балаев, А. Джаллиев.

Роли дублируют: Ю. Саранцев, Я. Беленький, Ю. Дедович, А. Сафонов, А. Тарасов, А. Толбузин, В. Баландин.

Киностудия «Молдова-филм»

«Коза и трое козлят» (по мотивам сказки И. Крянге), 1 ч.

Режиссер-постановщик А. Матер; оператор А. Сухамлинов; композитор Е. Дога; звукооператор И. Бойко; куклы изготовил Ю. Барончук; кукловоды: А. Ястребова, Л. Гилкс; редактор К. Кондря; директор картины В. Сибиковский.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Ничто не забыто», 1 ч.

Автор сценария Г. Сапгир; режиссер В. Курчевский; художник-постановщик О. Гвоздева; оператор И. Голомб; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: М. Бузинова, И. Доукша, В. Шилобреев, А. Рожков; куклы и декорации изготовили: А. Горбачев, П. Гусев, С. Знаменская, В. Абакумов, В. Калашникова под руководством Р. Гурова; редактор А. Снесарев; директор картины Н. Битман.

«Маугли» («Похищение») (по произведению Р. Киплинга «Маугли»), 2 ч.

Автор сценария Л. Белокуров; режиссер Р. Давыдов; художники-постановщики: А. Винокуров, П. Репкин; оператор Е. Петрова; композитор С. Губайдулина; звукооператор Г. Мартынюк; художники: В. Зарубин, Р. Давыдов, В. Крумин, О. Комаров, В. Арсентьев, В. Лихачев, В. Котеночкин, П. Карабаев; редактор А. Снесарев; директор картины А. Зорина.

Роли озвучивают: Маугли — М. Виноградова, Каа — В. Ушаков, Табаки — С. Мартинсон, Багира — Л. Касаткина, Балу — С. Бубнов.

В эпизодах: Ю. Хржановский, В. Бубнов, Т. Дмитриева, К. Румянова.

«Черт попутал», 1 ч.

Автор сценария Р. Кушниренко; режиссер М. Ботов; художник-постановщик С. Русаков; оператор М. Друян; звукооператор Б. Фильчиков; художники: О. Сафронов, В. Пекарь, В. Попов, Е. Танненберг; редактор П. Фролов; директор картины Ф. Иванов.

«Стеклянная гармоника», 2 ч.

Автор сценария Г. Шпаликов; режиссер А. Хржановский; оператор Е. Ризо; художники: А. Абаренов, Д. Анпилов, Г. Аркадьев, Г. Баринова, Я. Вольская, Ю. Кузюрин, В. Морозов, Л. Носырев, А. Петров, В. Угаров; музыка А. Шнитке; звукооператор Г. Мартынюк; редактор А. Снесарев; директор картины А. Зорина.

«Старые заветы», 1 ч.

Автор сценария Ф. Кривин; режиссер Е. Гамбург; художник-постановщик Н. Лернер; оператор М. Друян; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы: Ю. Бутырин, В. Пекарь, О. Орлова, В. Бобров, С. Дежкин; художники: Е. Танненберг, З. Монетова; редактор З. Павлова; директор картины Ф. Иванов.

«Фитиль» № 75 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Бум-бум» («Мосфильм»).

Автор А. Балашов; режиссер Э. Климов; оператор Ю. Схиртладзе.

Роли исполняют: В. Борцов, Н. Юдин.

«Наша точка зрения» (по следам «Фитиля») (ЦСДФ).

Автор-оператор С. Киселев; текст Ф. Камова.

«Звание — сила» («Союзмультфильм»).

Автор С. Михалков; режиссер и художник Н. Лернер; оператор Н. Климова.

«Отцы-одиночки» («Мосфильм»).

Авторы: М. Гиндин, Г. Рябкин; режиссер Э. Климов; оператор Ю. Схиртладзе.

Роли исполняют: А. Ширвиндт, Л. Коренева.

Главный редактор журнала С. Михалков; звукооператор журнала И. Любченко; главный режиссер А. Столбов.

Зарубежные фильмы

«Три ночи любви» (по мотивам музыкальной трагедии Миклоша Хубаи, Иштвана Ваш, Дьердя Ранки), 10 ч.

Производство студии «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Миклош Хубаи; режиссер Дьёрдь Ревес; оператор Тамаш Шомло; художник Йожеф Ромвари; композитор Дьёрдь Ранки.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа Б. Лившиц.

Автор русского текста Д. Шварц; редактор А. Борисова.

Роли исполняют и дублируют: поэт — Тот Бенедек (дублирует В. Костин), Юлия — Вера Венцель (И. Губанова), три короля — Имре Шинкович (Н. Гаврилов), Золтан Латинович (А. Афанасьев), Иван Дарваш (В. Волчик), Жильбер — Филипп Форке (Ч. Стасик).

«Вдова и капитан», 8 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Дьёрдь Копани; режиссер Дьёрдь Палашти; оператор Отто Форгач;

художник Ласло Дуба; композитор Ференц Ловаш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Гончарова; звукооператор Н. Бажанов.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: вдова — Клари Толнаи (дублирует Н. Зорская), капитан — Имре Шинкович (Б. Кордунов), старший сержант — Адам Сиртеш (Ю. Саранцев), Доннер — Ференц Бешшенеи (А. Толбузин); официант — Иван Дарваш (Н. Александрович), Мартон — Дьюла Бенкё (А. Тарасов).

«Мне было девятнадцать», 11 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Вольфганг Кольхаазе, Конрад Вольф; режиссер-постановщик Конрад Вольф; оператор Вернер Бергманн; художник Альфред Хиршмайер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют: Йекки Шварц, В. Ливанов, А. Эйбоженко, Г. Польских, Йенни Грёльманн, М. Глузский, А. Соловьев, Рольф Хоппе, Вольфганг Греезе.

Текст читает Б. Кордунов.

«Знамя Кривого Рога» (по роману Отто Готше), 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Ганс-Альберт Педерцани; режиссер Курт Метциг; оператор Эрих Гуско; художник Дитер Адам; композитор Герхард Розенфельд.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Г. Голубева.

Автор русского текста Д. Поляновский; редактор Д. Иванеев.

Роли исполняют и дублируют: Отто Брозовский — Эрвин Гешоннек (дублирует Е. Копелян), Минна — Марга Легаль (Р. Балашова), Отто Брозовский, сын — Хельмут Шельхардт (А. Демьяненко), Рюдигер — Фред-Артур Гепперт (Л. Жуков), Эльфрида — Ева-Мария Хаген (Г. Теплинская), Юле Хаммер — Манфред Круг (Г. Гай), бургомистр Цонкель — Гарри Хиндемит (Н. Гаврилов), Боде — Иохен Томас (А. Суснин), фрау Бинерт — Ангела Бруннер (Л. Гурова), пастор — Мартин Флерхингер (Ю. Панич), директор Нидермайер — Альфред Мюллер (С. Полежаев).

«Моя подруга Сибилла», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Руди Штраль, Вольфганг Людерер; режиссер Вольфганг Людерер; оператор Рольф Зоре; художник Альфред Дроздек; композитор Вольфрам Хайкинг.

Фильм дублирован на студии имени А. Довженко. Режиссер дубляжа И. Левченко; звукооператор дубляжа А. Грузов.

Автор русского текста А. Кочмарская; редактор Т. Иваненко.

Роли исполняют и дублируют: Хуртиг — Рольф Херрихт (дублирует Ю. Остапенко), Сибилла — Эвелина Опочински (Л. Алфимова), Елена — Ева-Мария Хаген (Р. Недашковская), руководитель туристской группы — Ганс-Иоахим Прайль (А. Васильев), Ронни — Ганс-Михаэль Шмидт (В. Макаров).

«Человек из Канады», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Руди Курц, Ганс фон Еттинген; режиссер Руди Курц; оператор Хорст Хардт; художник Георг Кранц; музыкальное оформление Вольфганга Хоэнзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа И. Майоров.

Автор русского текста Н. Герман; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Маргит — Аннекатрин Бюргер (дублирует А. Кончакова), Инге — Кати Секели (А. Мещерякова), Браун — Ханьо Хассе (Ю. Леонидов), Карстен — Альфред Струве (А. Белявский), Зандер — Юрген Фрорип (А. Карапетян), Зейдель — Рудольф Ульрих (А. Толбузин), Кранц — Герберт Кёфер (А. Алексеев), Мюллер — Иоахим Томашевский (В. Балашов).

«Как котенок отпраздновал Новый год» (по рассказу Нгуен Динь Тхи), 1 ч.

Производство Студии мультипликационных фильмов, ДРВ.

Автор сценария Нгуен Тхе Хой; режиссер Лям Тхи Тхам; оператор Зхой Бить; художник Хын Дык.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Катастрофа на Черной горе» («Недра»), 9 ч.

Производство киностудии «Букурешть», Румыния.

Автор сценария Ион Григореску; режиссер Вирджил Калотеску; операторы: Константин Ионеску Тонциу, Рэдукану Атеодореску; художник Гуца Штирбу; музыкальное оформление Теодора Митаке.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа В. Харламенко.

Автор русского текста Л. Потемкин; редактор Л. Железнова.

Роли исполняют и дублируют: Мирча Тудоран — Юрие Дарие (дублирует А. Белявский), Барбу — Эмиль Ботта (В. Балашов), Флореску — Тома Караджиу (Н. Александрович), Василиу — Сильвиу Стэнколеску (Р. Чумак), Флора — Виорика Фаркаш (Н. Румянцева), Ирина — Леопольдина Бэлэнуцэ (Н. Пянтковская), Альбу — Константин Кондреску (А. Сафонов), Замфир — Штефан Чоботэрашу (К. Тыртов), Ольтяну — Дем Рэдулеску (Ю. Саранцев).

«Бал в субботу вечером», 8 ч.

Производство киностудии «Букурешть», Румыния.

Авторы сценария: Думитру Раду Попеску, Джео Саизеску; режиссер Джео Саизеску; оператор Джордже Корня; художник Вирджил Моисе; композитор Раду Шербан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Автор русского текста Т. Савченко; редактор Л. Железнова.

Роли исполняют и дублируют: Папэ — Себастьян Папаяни (дублирует Р. Панков), Ралука — Мариелла Петреску (О. Красина), Лия — Анна Селеш (Н. Кустинская), Тома — Октавиан Котеску (В. Прокофьев), Зено — Константин Бэлтэряну (Р. Чумак).

«Рейс 134», 2 ч.

Производство Кубинского института киноискусства и кинопромышленности.

Автор сценария и режиссер Хосе Хорхе; оператор Хулио Симоно; художники: Педро Эспиноса, Луис Лакоста.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

Роли исполняют: Норка, Арамис Дельгадо, Роберто Браво, Ригоберто Агила, Мануэль Гарсиа, Марта Руано, Стела Падрон и другие.

Кадры из фильма «Страницы ледовой жизни» (авторы А. Лавров, Л. Николаев, Иркутский областной клуб кинолюбителей), получившего Первый приз кинофестиваля любительских фильмов в Житомире — приз 50-летия ВЛКСМ



Индекс
70402